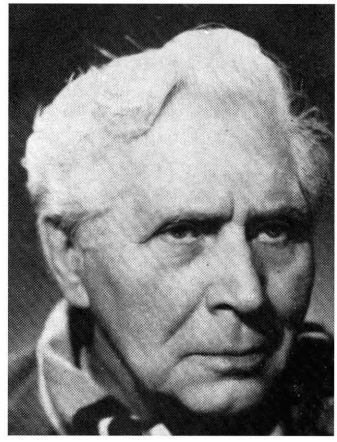
ИСКУССТВО КИНО 7

1972

ПОЗДРАВЛЯЕМ

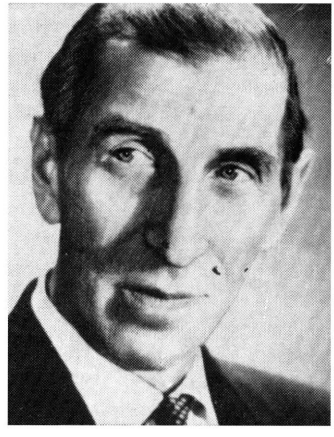


с 85-летием

КАВАЛЕРИДЗЕ ИВАНА ПЕТРОВИЧА, народного артиста УССР, скульптора, режиссера, драматурга, участвовавшего в качестве художника в создании лент еще в дореволюционный период — «Ключи счастья», «Анна Каренина» (1914), «Крейцерова соната», «Война и мир» (1915), поставившего фильмы «Ливень», «Перекоп», «Штурмовые ночи», «Колиевщина», «Прометей», «Наталка-Полтавка», «Запорожец за Дунаем», «Стожары», «Григорий Сковорода», «Гулящая»

с 60-летием

КАРАМЯНА ЭРАЗМА АЛЕКСАНДРОВИЧА, народного артиста СССР, поставившего (совместно с С. Кеворковым) фильмы «Призраки покидают вершины», «Тропою грома», «Лично известен», «Чрезвычайное поручение», «Взрыв после полуночи»,



с 60-летием

ФИЛИППОВА СЕРГЕЯ НИКОЛАЕВИЧА, заслуженного артиста РСФСР, игравшего в картинах «Яков Свердлов», «Здравствуй, Москва!», «Укротительница тигров», «Карнавальная ночь», «Снегурочка», «Двенадцать стульев» и многих других

с 50-летием

ЛАПИКОВА ИВАНА ГЕРАСИМОВИЧА, заслуженного артиста РСФСР, снимавшегося в картинах «Командировка», «Председатель», «Непрошеная любовь», «Наш дом», «Андрей Рублев», «Журналист», «Дом и хозяин», «Пять дней отдыха», «Посланники вечности», «Минута молчания»

ИСКУССТВО КИНО 7
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Махнач Л. В.

Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Курбатова Т. М.
Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — актер Анатолий Кузнецов в фильме «Горячий снег» (режиссер Г. Егиазаров, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1

В. Соловьев Старты молодых

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

14

Кабыш Сиранов Сценарий пишется жизнью

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

25

Ю. Айхенвальд Настя из страны ЭОЛИС

31

Ан. Вартанов Дыхание эпоса

39

Б. Рунин Поиски поэтики и соблазны оптики

50

Евгений Кригер Что есть добро...

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

57

Анатолий Эфрос В кино и в театре

ДИСКУССИЯ

73

Александр Михалевич И работник и хозяин

75

В. Кудин Зрелость—значит ответственность

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

82

Евг. Вейцман Еще о социологии киноискусства

96

В. Листов Как начиналась «Киноправда»?

106

А. Згуриди В стране вечных льдов

ПРОБЛЕМЫ КРИТИКИ

126

А. Жукова Поиски и просчеты украинского киножурнала

ВНИМАНИЕ! ВАЖНАЯ ТЕМА!

132

Ф. Проворов Почему мы недовольны кинопленкой?

ЗА РУБЕЖОМ

138

Татьяна Бачелис В ожидании кино

СЦЕНАРИЙ

155

Акира Куросава Под стук трамвайных колес

Iskusstvo Kino
Cinema Art

THE TIME AND THE SCREEN

Vladimir Solovyev Starts of the Young (page 1).
The speech of a secretary of the Cinematographists' Union of the USSR at the conference of the young cinematographists (April, 1972).

ONE MULTINATIONAL

Kabysh Siranov The Screnplay Is Being Written by Life (page 14).
Notes on the Kazakh documentary films.

NEW FILMS

Youry Aikhenvald Nastya From the Land EOLIS (page 25).
Review of the film «On, That Nastya!» (M. Gorky Film Studios,)

Henry Vartanov The Breathing of the Epic (page 31).
Review of the film «Roustem and Sohrab» (Uzbeckfilm).

Boris Runin Quest for Poetics and Temptations of Optic (page 39).
Review of the film «Sing Your Song, Poet» (Mosfilm).

Evgeny Kriger What is Good... (page 50).
Review of the film «Naryn Diary» (Kirgizfilm).

THINKING ALOND

Anatoly Efros On Screen and in the Theatre (page 57).

DISCUSSIONS

Alexander Mikhalevich Both, the Worker and the Master (page 73).
A retort in connection with the article by D. Starikov «A Part of the Common Cause» (I. K. N 5 1972),

Vyacheslav Kudin Maturity Means Responsibility (page 75).
About the essence of talent, its maturity and direction.

THEORY AND HISTORY

MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Evegeny Veitsman More About the Sociology of Cinema (page 82).
About the place of the sociology of art among the other scholarly sciences, its sovereignty and its connections with them.

Viktor Listov What Was the Beginning of «Kinopravda»? (page 96).
About the making of Dziga Vertov's «Kinopravda».

Alexander Zguridi Among the Eternal Ices (page 106).
A chapter from a forthcoming book of a well-known film director.

PROBLEMS OF CRITICISM

Alla Zhukova Searches and Errors of the Ukrainian Film Magazine (page 126).
About the work of the Ukrainian film magazine «News of the Screen».

ATTENTION—AN IMPORTANT PROBLEM!

Fedor Provorov Why Are We Dissatisfied with Our Bands? (page 132).
About the quality of the home made bands.

ABROAD

Tatyana Bachelis Waiting for Kino (page 138).
About the French film week in Moscow. Review of the presented films.

SCRIPT

Akira Kurosawa Dodeskaden (page 155).

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9, тел. 151-02-72
А 08928 Подп. к печ. 14/VI-72 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тир. 39600 экз. Заказ 1565. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

Старты молодых

В. Соловьев

В Москве состоялось первое всесоюзное совещание молодых кинематографистов. Прибывшие из всех республик, со всех студий молодые режиссеры, сценаристы, критики, актеры, операторы, работающие в игровом, документальном, мультипликационном кино, показали и обсудили в откровенных, дружеских беседах со старшими товарищами свои новые фильмы, статьи и рецензии, сценарии, общие проблемы развития многонационального советского кинематографа, работающего над претворением в жизнь решений XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Совещание открылось речью первого секретаря ЦК ВЛКСМ тов. Е. М. Тяжельникова, проанализировавшего задачи творческой молодежи в борьбе за воспитание нового человека, за осуществление грандиозного плана работ по строительству коммунистического общества, начертанного в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС, с которым выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев.

Затем с большой речью к участникам совещания обратился секретарь Союза кинематографистов СССР, народный артист СССР С. А. Герасимов, подчеркнувший неразрывную связь между совершенствованием профессионального мастерства, составляющим первоочередную задачу молодых режиссеров, актеров, сценаристов, и их мировоззрением, уровнем философской, политической, социологической культуры, глубиной понимания процессов, свершающихся в послесъездовский период в нашей стране.

В работе совещания принял участие заведующий отделом культуры ЦК КПСС тов. В. Ф. Шауро.

Участники совещания заслушали два основных доклада: секретаря ЦК ВЛКСМ Л. И. Матвеева об основных направлениях, по которым протекает работа комсомола, всей советской молодежи в послесъездовский период, и секретаря Союза кинематографистов СССР В. И. Соловьева о творчестве молодых, о стоящих перед ними задачах. (Доклад В. И. Соловьева в редакции, сделанной для журнала, печатается ниже.)

Дальнейшая работа совещания протекала посекционно. Общим признаком, отличавшим товарищеские собеседования и споры, которые вели молодые режиссеры, сценаристы, критики, актеры, стала высокая требовательность, стремление оценить сделанное без скидок на возраст, в свете общих задач, стоящих перед всем советским киноискусством. Взыскательно и вместе с тем бережно, внимательно анализируя свои работы, молодые кинематографисты руководствовались задачей «направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства» (Л. И. Брежнев), стремились трезво оценить уровень своих картин и статей, актерских и операторских работ, соотнося их с идейно-творческими проблемами, стоящими перед всеми отрядами нашего многонационального кинематографа.

Месту молодых в общем строю советских кинематографистов, воспитанию в них чувства партийности, высокой ответственности за доверенное им народом дело, за воспитание зрителей в духе коммунистической морали, проблеме преемственности поколений в советском кино, совершенствованию мастерства, поискам яркого, самобытного и в то же время понятного широчайшей аудитории художественного языка была посвящена речь председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР тов. А. В. Романова, выступившего на заключительном заседании.

Прошел год с небольшим после XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза. Стартовый год девятой пятилетки принес нам новые успехи советской экономики, ощутимый рост реальных доходов населения Советской страны.

Весь ход международных событий наглядно показал, сколь решающее значение имеет внешнеполитическая линия, намеченная съездом, для укрепления мира и безопасности народа, для сегодняшних и завтрашних судеб человечества. Высокий подъем созидательной активности, рабочее, деловое настроение — таковы приметы сегодняшней жизни нашей страны. Мы знаем, каким историческим шагом вперед по пути повышения благосостояния народа, по пути строительства коммунизма станет выполнение плана девятой пятилетки. И понимание реальности наших глубоко научно обоснованных планов соединяется

с живым ощущением того, что они будут осуществлены, если каждый из нас — рабочий и земледелец, строитель и художник — будет работать лучше и лучше, все более умело и эффективно.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК XXIV партийному съезду говорил:

«С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Естественно поэтому, что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности мы видели свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства».

Действенность произведений искусства в формировании нового человека, в строительстве нового общества — вот главный критерий, которым советский кинематографист — в особенности молодой — измеряет ценность своего замысла и результаты своего творческого труда.

Трудовая активность молодых поколений растет решительно во всех сферах нашей жизни, и молодые кинематографисты — один из творческих отрядов нашей молодежи, к которой обращен призыв Коммунистической партии «идти в первых рядах борцов за высокую культуру производства и жизни, за утверждение коммунистических норм в нашей действительности»,— тоже принимают почетную и ответственную эстафету.

На этот слет приехали молодые кинематографисты из всех союзных республик. Это придает дополнительный важный смысл нашему совещанию, которое собралось в канун 50-летия образования Союза Советских Социалистических Республик. Когда мы говорим об участии молодежи в развитии нашего киноискусства, мы, конечно же, имеем в виду весь широкий фронт многонациональной советской кинематографии, постоянное творческое взаимообогащение всех ее национальных отрядов, постоянное их сближение и совместное движение вперед.

Творчество нового поколения кинематографистов во многом будет определять завтрашний день нашего киноискусства. Достаточно сказать, что в 1970, 1971 и 1972 годах более четверти фильмов создавалось и создается молодыми кинематографистами. А в 1973 году картины молодых, по предварительным наметкам киностудий, составят уже более трети производственного плана.

Вот почему, анализируя работы молодых, определяя некоторые общие тенденции — идейно-тематические и стилевые — в творчестве самого молодого поколения работников кино, мы должны это делать без снисходительных «скидок на возраст» — они были бы неуместны при разговоре о людях, работающих в таком влиятельном и массовом искусстве, как искусство кино.

Мы против кокетничанья молодостью или, как выразился однажды С. Герасимов, против «превращения молодости в профессию». Действительно, талантливый художник не может прощать себе идейную незрелость или недостаток мастерства, утешаясь тем, что он еще молод. И мера высокой взыскательности, как известно, есть признак уважения к художнику, независимо от его возраста.

На Земле не утихает, напротив, непрестанно обостряется битва идей. Сотни миллионов долларов тратятся ежегодно на антисоветскую, антикоммунистическую пропаганду в печати и по радио, на телевидении и в кино. В этих условиях самоочевидно значение активной, наступательной позиции нашего искусства. И место молодых кинематографистов — в самом центре сражения идеологий, на его переднем крае.

Поэтому особенно досадно бывает наблюдать в отдельных работах молодых (по счастью, такие случаи единичны) проявления того, что можно было бы назвать идеологическим дилетантизмом. Для творчества молодого кинематографиста опасны профессиональ-

ный дилетантизм, поверхностное владение мастерством, но вдвойне опасны дилентантизм идейный, политическая беспечность и инфантильность. Важнейшими качествами молодого советского художника кино являются четкость его мировоззрения, вооруженность коммунистическими идеями, глубокое знание действительности.

На XXIV съезде партии была дана высокая оценка тем произведениям искусства, которые реалистично, с партийных позиций, без приукрашивания, но и без смакования недостатков освещают прошлое и настоящее нашего народа, сосредоточивают внимание на важных проблемах коммунистического воспитания и строительства.

Весь опыт нашего искусства свидетельствует: чем теснее связь художника с жизнью советского народа, тем вернее его путь к творческим успехам и достижениям.

Это подтверждают, в частности, работы тех молодых кинодокументалистов, которые являются первопроходцами новых тем, проникают со своими кинокамерами в самую гущу жизни. Одной из значительных документальных лент минувшего года мне кажется «Нарынский дневник» режиссера А. Видугириса, который снимал фильм и как оператор в содружестве с Н. Рышковым. Этот фильм получил премии на Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси и на фестивале в г. Горьком. Картина «Нарынский дневник», рассказывающая о строителях Токтогульской ГЭС, что возводится огромным, многонациональным рабочим коллективом, покоряет авторской влюбленностью в суровую природу Киргизии и в людей, которые ее переделывают. Это поэтический и одновременно философский фильм.

Своеобразен авторский почерк молодого грузинского режиссера Г. Чубабрия в фильмах «Белый Торгвай», «Ушгули», «Песнопение». С помощью выразительных деталей автор раскрывает на экране характер человека, прославляет его нелегкий труд.

С большой энергией ведут творческие поиски самые молодые из ленинградских документалистов. Я имею в виду фильмы режиссера И. Калининой «Тебя, как первую любовь» и «Взятое в путь», картину режиссера Н. Боронина и оператора М. Масса «Бригада» и другие.

Создать образ героя нашего времени — эту задачу ставили перед собой режиссер Т. Семенова и оператор Г. Мякишев в фильме «Высота», режиссеры Э. Киселев («Человек и мост»), Р. Геворкян («Вдохновение»), режиссер Б. Свойский и оператор Н. Шумкова («Металлург Евсеев. Портрет и хроника»).

Молодые украинские документалисты, рассказывая о наших современниках, по-новому использовали богатейшие средства киноязыка в фильмах «Даниловна» (оператор А. Лисовой), «Будни Николая Шило» (оператор Ю. Стаховский), «Рожденные под бомбами» (режиссер В. Васильковский, оператор Н. Степаненко), «Учитель» (режиссер А. Криварчук, оператор А. Лисовой) и другие.

Как удачный эксперимент следует расценивать «Начало» и «Мы» молодого режиссера А. Пелешяна, поставившего свои первые документальные ленты в Армении. Первая — о революции, вторая — о советской Армении, о победном шествии социализма. Оба фильма отличаются яркой образностью, эмоциональностью, интересным режиссерским решением.

Примеры можно было бы умножить — во всех республиках, во всех краях нашей страны работают даровитые молодые кинодокументалисты.

Конечно, не все поиски удачны. Многим фильмам не хватает активного авторского начала, которое подменяется простым фотографированием жизни. А иногда реальная действительность вытесняется искусственно сконструированной, методами игрового кино, как это проявилось, например, в картине режиссера О. Миркасимова «Ноктюрн».

Приходится пожалеть также, что в тематических направлениях работ молодых кинодокументалистов недостаточно отразилось самое главное, то, что определяет тонус нынешней нашей жизни. Речь идет о сочетании преимуществ социалистического строя с достижениями научно-технической революции, об историческом значении этих факторов современной действительности.

Новый жизненный материал, проблемы, рожденные научно-технической революцией, требуют нового уровня знаний. Это относится и к кинодраматургам, и к режиссерам, и к редакторам наших студий. И касается не только документального, но и игрового и, конечно, в первую очередь научно-популярного кино.

Масштабы научно-технической революции, ее значение, ее связи с нашими социальными условиями, словом, различные проявления и аспекты этой темы пока не нашли достойного отражения на экране. И хотя молодежь научной кинематографии успешно продолжает начатую предыдущими поколениями борьбу со штампами, ведет активные поиски новых выразительных средств, для реализации главного предстоит сделать еще немало.

Мне хотелось бы назвать такие произведения научно-популярного кино, созданные участниками нашего совещания, как «Открытие профессора Александрова», «Книжка с картинками», «Путь Командора», «Раз, два, три», «Николай Погодин», «Встречи», «Мозговая атака», «Чужие в городе», «Хвойное городище», «Биотоки приказывают», «Николай Амосов». Фильмы эти интересны своим содержанием, привлекают и художественным почерком.

Плодотворно трудятся в научной кинематографии молодые кинорежиссеры В. Цукерман, В. Алхимов, Л. Попов, Е. Осташенко из Москвы; Рейн Моран из Эстонии; В. Кагай из Ленинграда; А. Ованесян из Армении; В. Пидпалый и Р. Плахов с Украины; Р. Бакирзаде из Азербайджана; Л. Лазенас из Литвы; М. Ускембаева из Казахстана, а также молодые операторы Е. Потиевский, А. Горчуков, Т. Алейников, В. Крайник.

Вместе с тем нельзя не заметить, что у некоторых работников научного кино проявляется иногда этакое высокомерное отношение к популяризаторской деятельности, стремление создавать фильмы не столько о науке, сколько «по поводу», а то и просто подменять научное содержание поверхностным репортажем или художественными этюдами. Между тем во всех случаях, когда размышления о судьбах науки идут вне конкретного научного материала, получается фильм, который не обладает ни философской глубиной, ни подлинной поэтичностью, хотя и претендует на это. Неудачно избранная форма наносит прямой ущерб научному содержанию. В этом можно убедиться, посмотрев такие фильмы, как «Загадочный 102-й», «Мир, к которому надо привыкнуть», «Физики», «Большой пасьянс», «Мы не одни», «Жар холодных числ», «Аянга» и ряд других.

Мы обязаны помнить, что хороший, полноценный научно-популярный фильм не просто отражает, фиксирует то, что происходит в мире науки, но сам становится орудием научно-технического прогресса, помогает закреплению и распространению достижений научной мысли.

Обратимся к работам молодых в области игрового кино. Какой круг вопросов, тем, жизненных явлений находится в поле зрения кинематографистов?

Многие фильмы поднимают проблемы коммунистической морали и проникнуты духом нетерпимости ко всякого рода обывательщине, своекорыстию, эгоистическому цинизму, к любому отступлению от высоких нравственных норм, которые должны господствовать в жизни нашего общества.

Георгий Полонский написал сценарий «Доживем до понедельника» — о нравственном облике советских школьников, о педагогах даровитых и бездарных, о недопустимости казенного формализма или мещанской ограниченности в коммунистическом воспитании подрастающего поколения. Творческий замысел молодого кинодраматурга, который вложил в этот сценарий свой жизненный опыт, свое знание школы (он сам раньше был педагогом), соединился на экране с талантом и режиссерским опытом Станислава Ростоцкого — результаты этого содружества принесли заслуженный успех фильму.

Но есть и фильмы, обязанные своей удачей преимущественно творческим усилиям молодых кинематографистов. К таким произведениям относится (если на миг отвлечься от участия в картине популярных, уже масти-

тых киноактеров) фильм «Белорусский вокзал» кинодраматурга Вадима Трунина и режиссера Андрея Смирнова. Молодые рассказали о поколении отцов. Рассказали, не обходя ни реальных сложностей человеческих взаимоотношений, ни возникающих на этой почве психологических конфликтов, но сумев при этом показать главное: высокие моральные качества людей, которые и в мирной жизни обнаруживаются с той же душевной щедростью и силой, с какой проявились когда-то на полях войны, в трудные годы защиты от врага своего Отечества.

«Белорусский вокзал» не первая работа В. Трунина и не дебют А. Смирнова. Но если вспомнить их первые шаги в киноискусстве, мы вправе сказать, что новая картина — свидетельство идейной, творческой зрелости молодых художников.

Конечно, в драматургии и режиссуре фильма есть просчеты, вызывает упреки изобразительное (особенно цветовое) решение многих эпизодов. Но качественно новый этап в творческой биографии авторов картины позволяет надеяться, что их взыскательность к собственной работе будет постоянно возрастать.

Показывая жизнь и быт современной молодежи, произведения молодых узбекских кинематографистов «Нежность» и «Влюбленные» режиссера Эльёра Ишмухамедова и сценариста Одельши Агишева поднимают немаловажные нравственные проблемы. Это вечные, нестареющие проблемы чистоты и честности в любви и дружбе. Зритель прощает некоторую подражательность стилистики названных картин за знакомство с богатым душевным миром юношей и девушек советского Узбекистана. Привлекает также в картинах правдиво переданная атмосфера братской дружбы и товарищества молодых героев разных национальностей.

Размышляя об экранном воплощении образа нашего современника, мы отлично сознаем, что путь к решению этой задачи — раскрытие характера советского человека в главном деле его жизни, в той активной созидательной деятельности, которая только и позволяет по-настоящему передать масштабы человеческой личности.

Хорошо, что именно в этом направлении идут поиски многих молодых кинематографистов. Назову картину молодого режиссера Александра Сурина «Антрацит», фильм «Ночная смена» Л. Менакера (по сценарию молодых кинодраматургов А. Гельмана и Т. Калецкой), телефильмы Л. Марягина «Про Клаву Иванову» и «Моя улица», фильм А. Вехотько и Н. Трощенко «Пилот первого класса», хотя в этих произведениях и есть безусловные просчеты, как любят выражаться рецензенты, «не все в них одинаково удачно».

Недавно в городе Горьком прошел кинофестиваль фильмов о рабочем классе. Рабочие горьковских заводов, участвовавшие в жюри, не сочли возможным присудить премии за игровые фильмы о жизни рабочего класса, премии получили только документальные ленты. Тем самым рабочие зрители предъявили нам, в том числе и молодым кинематографистам, суровый, но справедливый счет, который непременно должен быть оплачен.

Создавать произведения о рабочем человеке сегодня — это значит затрагивать наиболее существенные стороны общественного бытия и социальной психологии человека, проникать в творческую атмосферу коллектива; это значит со всей необходимой чуткостью к жизни исследовать ее движение, сдвиги в характерах людей, вызванные изменением обстоятельств их социального бытия.

Иногда приходится слышать: какое, собственно, значение имеет социальная принадлежность персонажей фильма? Вопрос наивный. Разве можно забывать о том, что именно рабочий класс является основной, ведущей силой в нашем советском обществе? Разве можно раскрыть и объяснить то главное, что происходит в современной действительности, не обращаясь к жизни рабочего человека?

Мир современной советской индустрии, мир людей, которые ее создают и в ней работают, особенно интересен в наши дни. По-новому проявляются человеческие характеры, по-новому складываются отношения людей в ходе осуществления экономи-

ческой реформы. Новым материалом для художника является и освоение техники нынешнего века, проблемы, связанные с развитием научно-технической революции.

Однако мы тяжелы на подъем, не поспеваем за временем, за нашими героями. Человек поднимается на новую, невиданную ранее ступень знаний. В индустрии — овладевает новой техникой, на селе — решает многочисленные проблемы, которые выдвинули перед колхозным крестьянством новые обстоятельства, новый характер жизни 70-х годов XX века. Удивительные города воздвигнуты усилиями архитекторов и строителей, люди открывают новые богатства земных недр, используют во благо народа все новые и новые ресурсы природы...

И дело не в том, чтобы показать человека во внешних приметах его профессии, а в том, чтобы глубоко раскрыть характеры людей, решающих своим трудом судьбы коммунизма, в процессе перестройки жизни утверждающих себя в новых коммунистических качествах своего духовного и нравственного облика.

Говоря о тематических и жанровых направлениях творчества молодых кинематографистов, хочется особо подчеркнуть значение очень важного, на мой взгляд, в современной идеологической борьбе жанра так называемого политического фильма. «Так называемого» потому, что термин этот не вполне точен. Мы прекрасно понимаем, что любой значительный фильм, какой бы темы он ни касался, является фильмом политическим. Однако есть фильмы, которые впрямую обращаются к вопросам, связанным с крупнейшими политическими и социальными процессами, происходящими в мире, к борьбе народов против сил агрессии и подготовки будущих войн, против империализма и колониализма в его современных формах.

Отрадно, что появляются произведения, с большой публицистической страстностью разоблачающие идеологические мифы о буржуазном обществе и раскрывающие действительную его природу.

С успехом прошла по советским и зарубежным экранам картина Саввы Кулиша «Мертвый сезон» (это его режиссерский дебют в игровом кино), которая широко раздвинула рамки приключенческого фильма, обогатила его глубиной политического содержания, психологической разработкой характеров. Герой фильма — это действительно Герой с большой буквы, человек страстной идейной убежденности, железной воли и самоотверженности.

Савва Кулиш остался верен избранному жанру и в следующей работе, хотя путь, по которому он пошел, нельзя считать легким и проторенным. Вторая его картина «Комитет 19-ти» (по сценарию С. Михалкова и А. Шлепянова, при участии С. Кулиша) раскрывает перед нами процессы борьбы против сил войны и социального угнетения.

Молодой эстонский режиссер Калью Комиссаров начал свою творческую биографию в кино с картины «Белый корабль», показав трагические судьбы нескольких юношей, попавших под влияние чуждой идеологии и пытавшихся искать счастья под «райскими кущами» буржуазного мира. Картина реалистически раскрывает всю жестокость и пошлость пресловутого «общества потребления», показывает неизбежность трагического конца тех, кто отвернулся от своей социалистической Родины.

На аналогичном материале построен фильм режиссеров-дебютантов О. Гвасалия и А. Стефановича «Вид на жительство», сценарий которого также написан С. Михалковым и А. Шлепяновым.

Картины эти отнюдь не безупречны. Вероятно, желая уйти от шаблонной структуры детективного фильма, авторы картины «Комитет 19-ти» ослабили фабулу ленты и тем затруднили ее зрительское восприятие. При безусловной профессиональной одаренности молодых постановщиков, создателей фильмов «Вид на жительство» и «Белый корабль», известная робость и нечеткость режиссерской мысли снизили уровень экранного воплощения интересного материала, особенно значительного своей пропагандистской направленностью.

Искусство кино прежде всего является искусством художественного постижения со-

временности, отражая процессы, происходящие в наши дни, сегодня. Но мы прекрасно понимаем, что остросовременными могут быть и фильмы, обращенные к истории революции, к незабываемым событиям Великой Отечественной войны, к далекому или недавнему прошлому.

Много раз эти исторические этапы были показаны на киноэкране, но молодые художники нередко дополняют их изображение новыми реалистическими красками, привносят свое видение и понимание истории, и тогда произведения о прошлом становятся интересными явлениями искусства сегодняшнего дня. Именно такими фильмами оказались «Иваново детство» А. Тарковского, «Первый учитель» А. Кончаловского, «В огне брода нет» Г. Панфилова. Эти фильмы в свое время открыли молодых, даровитых художников.

Думается, что полезный вклад в дело воспитания молодого поколения зрителей внесут картины В. Гажиу «Взрыв замедленного действия» (Молдавия) и «Мужское лето», созданная М. Гедрисом в Литве.

Не всегда, однако, закономерно обращение молодых кинематографистов к материалу прошлого, даже если это экранизация известных, полюбившихся читателям произведений.

Фильм В. Трегубовича «Даурия» смотрится с интересом, в нем есть актерские удачи, и он хорошо снят. В биографии Л. Головни фильм «Конец Любавиных» своего рода шаг вперед, а молодая актриса Г. Яцкина создает в картине очень привлекательный образ крестьянской девушки. Можно порадоваться, что дипломные работы совсем молодых режиссеров, собранные в мосфильмовской ленте «В лазоревой степи», оказались достойными выпуска на большой экран. Тем не менее не скажешь, что создание этих картин продиктовано глубокой внутренней потребностью молодых режиссеров сказать нечто новое, свое о героических народных битвах. Современного осмысления событий, художественного откровения здесь нет.

Но вот перед нами первый фильм Николая Губенко — «Пришел солдат с фронта». Свежесть и сила чувства, с каким сделан фильм, покоряют, открывают в вас «второе зрение», и вы по-новому воспринимаете рассказ о народных героях Великой Отечественной войны, которым суждено было совершить второй подвиг: возродить к жизни родную землю и души людей, покалеченные врагом.

Большую нравственную высоту и гражданскую зрелость проявили в этой первой работе дебютанты — режиссер Н. Губенко и оператор Э. Караваев, сумевшие раскрыть духовный облик советского человека, лучшие черты национального характера.

Наше кино многонационально. Одно из проявлений торжества ленинской национальной политики — рост молодых самобытных художников, который мы наблюдаем сегодня во всех союзных республиках.

Творчество молодых имеет глубокие национальные корни, немыслимо без них. Но в такой же мере оно немыслимо без того чистого воздуха интернационализма, который принесла на землю социалистических республик Советская власть. Сегодня историческим анахронизмом становятся любые проявления национального местничества или национальной ограниченности.

Возникновение в СССР новой исторической общности людей, имя которой—советский народ, одно из важных явлений века.

Раскрывая черты национального характера, мы обязаны прежде всего видеть то новое, чем этот характер обогащается сегодня, в социалистическом обществе, в условиях великой стройки, которую совместно ведут братские народы Советского Союза.

Поэтому вряд ли уместны увлечение некоторых молодых кинематографистов экзотическими сюжетами, переносящими зрителя в глубину веков, поэтизация того, что уходит в прошлое, любование всяческой архаикой, проистекающее из неверного понимания «национальной специфики» искусства.

Как отмечается в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования СССР», закономерностью нашей духовной жизни стали «расцвет, сближение и взаимообогащение культур социалистических наций и народностей».

Сколько поколений молодых кинематографистов союзных республик считает С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, И. Савченко, М. Ромма, И. Пырьева не просто мастерами, мэтрами, учителями, а друзьями, близкими людьми. Творчество молодых мастеров экрана развивает замечательные традиции зачинателей социалистического киноискусства.

В работах молодых украинских режиссеров — «Белой птице с черной отметиной» Ю. Ильенко, «Комиссарах» Н. Мащенко, «Захаре Беркуте» Л. Осыки — ощущается глубокая внутренняя связь с миром творчества Александра Петровича Довженко. Перед нами предстает яркий, масштабный кинематограф с его стремлением рассказать о героях и судьбах народных, о событиях значительных, развивающих общие для всего многонационального советского киноискусства традиции поэтического фильма.

С документальных лент начали свою работу в кино молодые режиссеры киргизского кино Болот Шамшиев и Толомуш Океев. Документальное кино не было для них просто трамплином, пробой сил, работа в кинодокументалистике помогла лучше узнать жизнь республики, определить свои гражданские и творческие позиции. Поэтому и первые художественные ленты молодых киргизских кинематографистов привлекают уверенным профессионализмом, я бы сказал, определенной смелостью в обращении к сложнейшим социальным темам.

В «Выстреле на перевале Караш» Болот Шамшиев рассказал о сложной классовой борьбе в дореволюционном Семиречье. Интересен и новый фильм Шамшиева «Алые маки Иссык-Куля», хотя при всех своих достоинствах он страдает перенасыщенностью событиями, что повлекло за собой беглость в обрисовке характеров героев.

Толомуш Океев после постановки удивительно поэтичной ленты «Небо нашего детства» обратился к тридцатым годам, к началу коллективизации в южной Киргизии. Фильм «Поклонись огню» — это рассказ о первой женщине — председателе колхоза Уркуе Салиевой, о стремительном ее восхождении до члена правительства республики. Картина показывает преодоление трудностей человеком поистине героического характера. В своем отношении к героине режиссер исходит из поэтических традиций киргизского народного эпоса.

Начинающий туркменский режиссер Ходжакули Нарлиев, работавший раньше оператором, интересно раскрыл себя в картине «Невестка», картине, выношенной им и, по-видимому, очень для него дорогой. Сюжет фильма прост, никаких особенных происшествий в нем не происходит. Очень мало героев. Очень мало слов. Труднейший фильм для молодого художника. Но с какой любовью рассказано о людях, как чутки и добры они друг к другу. Казалось бы, однообразный пейзаж пустыни, повседневная работа пастухов, их быт сняты так, что обретают на экране черты настоящей поэзии.

Правда, в этой картине, пожалуй, не хватает живых черт того нового, современного, что в реальной действительности накладывает свой отпечаток на характеры людей, во многом определяет их духовную красоту.

Успехи даровитых молодых кинематографистов всех союзных республик определяются прежде всего тем, что поиск сюжетов, героев, формы новых произведений вдохновлен их любовью к родному народу, к нашему многонациональному социалистическому Отечеству.

Когда мы говорим об экранном воплощении образа нашего современника, то чаще всего обращаемся к работе кинодраматургов и режиссеров — или хвалим их, или предъявляем им счет. Но разве можно упускать из виду творческий труд киноактера?

Вспомните чудесный образ Лены Барминой, исполненный душевной чистоты и жизненной целеустремленности, созданный молодой Натальей Белохвостиковой в лирико-философском фильме Сергея Герасимова «У озера». Широкая галерея кинопортретов наших молодых современников создана актерами нового поколения, такими, как Сергей Никоненко, Валентина Теличкина, Наталья Арин-

басарова, Семен Морозов, Наталья Бондарчук, Наталья Рычагова, Рустам Сагдуллаев и многие другие.

За исполнение главной мужской роли в «Алых маках Иссык-Куля» премию на Всесоюзном фестивале в Тбилиси получил Суймейнкул Чокморов. Герой Чокморова — человек огромной воли и убежденности, феноменального мужества, коммунист, для которого бескомпромиссная вера в правоту революции определяет весь смысл жизни. На том же фестивале удостоена премии Майя Аймедова, сыгравшая роль Огулькейик в «Невестке». Поразительно разносторонняя актриса Таттабубу Турсунбаева ярко воплотила центральный образ в фильме «Поклонись огню». Все эти актеры не просто исполнители, а единомышленники и соавторы режиссеров и сценаристов.

Это хочется подчеркнуть потому, что от художнической активности молодых актеров и актрис, от их умения и таланта, наконец, от их взыскательности во многом зависит появление на экране многокрасочных характеров наших молодых современников. Как важно молодому актеру преодолеть соблазн чаще и больше сниматься, не соглашаться на компромисс, когда предлагаемые роли оказываются пустыми и мелкотравчатыми.

Справедливость требует отметить, что среди десятков лент, заново просмотренных в канун совещания, оказалось немало бесцветных, без признаков какой-либо серьезной мысли, лишенных своеобразия.

Под флагом разработки морально-этической темы молодые авторы подчас уходят в закоулки заурядной мелодрамы, банальных историй, сводящих многообразие жизни к пустяковым житейским неурядицам. Дело здесь не в самом жанре, имеющем полное право на существование, плохо когда мелодрама превращается в «милодраму» или «мелкодраму», лишенную сколь-нибудь серьезного внутреннего содержания. А таких фильмов у нас немало, как и пустопорожних псевдокомедий, неизвестно зачем и для кого сделанных.

Кому, например, доставит радость «Сестра музыканта»? Механическое использование приемов театрального спектакля, столь же неорганичное перенесение канонов западного «мьюзикла» на материал советской действительности, при полном пренебрежении авторов к содержанию ленты,— вот основные причины досадной неудачи создателей этого фильма.

Коэффициент полезного действия подобных картин ничтожен или даже равен нулю. А ведь каждая картина должна иметь свой «кпд», даже если она не становится открытием в искусстве. Это отнюдь не означает амнистию посредственности или серости, с которыми мы ведем и всегда будем вести борьбу. Речь идет об ином — о фильмах, не ставших «этапными», но несущих в зрительный зал свой идейный, нравственный, эстетический заряд, фильмах, отвечающих каким-то потребностям общества. И, думается, тот, кто создает картины «работающие», если он по-настоящему талантливый человек, обязательно в итоге придет к художественным открытиям.

Здесь необходимо сказать несколько слов об экранизациях классики.

Советская и мировая литературная классика была и остается животворным родником тем, сюжетов и образов для киноискусства. Излишне говорить о том, что экранизация — дело творческое и результатом ее в каждом случае должно быть не создание движущихся киноиллюстраций к хорошо известным шедеврам литературы, но появление произведений, созвучных сегодняшним духовным запросам советских людей.

Всегда ли отвечает этим критериям обращение молодых кинематографистов к произведениям литературной классики? Всегда ли оно соответствует их призванию и творческим возможностям, особенностям их таланта?

Мне трудно понять, например, Сергея Соловьева (наделенного, по-моему, ярким комедийным даром), который дебютировал чеховскими новеллами, а потом экранизировал «Егора Булычова». Думается, молодой режиссер не был внутренне готов к экранному прочтению сложного и многопланового шедевра горьковской драматургии — его фильм оказался во многом беднее, чем лучшие теат-

ральные постановки «Егора Булычова». Теперь С. Соловьев снимает пушкинского «Станционного смотрителя». Почему?

Эти вопросы закономерны и естественны. Они обретают особую остроту, когда вспоминаешь, какие огромные пласты сегодняшней действительности остаются пока еще где-то «за кадром», вне поля зрения нашего киноискусства.

Как важно органическое совпадение творческих замыслов и внутренних устремлений с главными требованиями времени, которые мы вправе назвать «социальным заказом» в высоком смысле этого слова. Как важна для художника — и в этом тоже проявление подлинного таланта — живая чуткость к запросам жизни, к реальным общественным потребностям!

Речь идет о подходе к жизненным явлениям, о выборе тем и сюжетов, о выборе круга героев.

И кому же, как не молодым, говорить с экрана о самом знакомом и близком — о чувствах, помыслах и делах комсомольской молодежи?

Кому же, как не молодым, вести кинорассказ о самом юном поколении нашей страны — о детях, пионерах и школьниках?

Кому же, как не молодым, создавать фильмы для молодежи, для юных зрителей?

Правда, есть один вид киноискусства, особенно любимый юными зрителями, где творческая активность молодых кинематографистов довольно высока. Я имею в виду мультипликационное кино, приносящее много радости детям, хотя оно давно вошло в орбиту кинозрителей всех возрастных категорий.

На студии «Союзмультфильм» выдвинулось за последнее время немало молодых режиссеров. Некоторые из них пришли из ВГИКа (А. Хржановский, С. Аристакесова, Н. Червинская, Н. Котовщикова), другие пришли в режиссуру после нескольких лет работы в качестве художников-постановщиков (В. Угаров, В. Тарасов) или художников-мультипликаторов (Ю. Норштейн, А. Петров, Л. Носырев, Г. Сокольский).

Об удачах многих дебютов говорит прежде всего широкая зрительская популярность таких фильмов, как три номера детского журнала «Веселая карусель» (авторы А. Петров, Л. Носырев, Г. Сокольский, В. Угаров), и высокая оценка, данная специалистами таким работам, как, например, «Урок пения» и другие.

В Казахстане пробуют свои силы в режиссуре молодые художники А. Джунусов, Д. Джумамбеков, Б. Калистратов, Б. Кистаров. Дебютируя, как правило, авторскими микрофильмами, они учатся использовать лаконичность, емкость мультипликационного языка. Их фильмы — короткие притчи, в основе которых лежат большие психологические, социальные, даже политические проблемы. В таких картинах, как «Случай с Ходжа-Насыром» или «Ходжа-Насыр — строитель», эти опыты создания мультипликационной притчи можно признать вполне удачными. На Украине за последние два года успешно дебютировали режиссеры Ц. Оршанский и Б. Храневич, художники Я. Горбаченко, Р. Адамович и другие. Новые имена появляются в мультипликационном кино Эстонии, Азербайджана, Узбекистана и некоторых других республик.

Опыт развития рисованного и кукольного кино показывает, что талантливый мультфильм тоже становится остродействующим политическим оружием.

Искусство наше народно не только потому, что оно выражает судьбы и чаяния народные, но и потому, что адресовано оно широчайшим народным массам.

Вот почему мы не можем свысока, пренебрежительно относиться к резонансу каждого фильма в народной аудитории. Вот почему особенно отрадно, когда умами и чувствами этой аудитории овладевают лучшие картины молодых кинематографистов, когда это достигается не путем уступок примитивным вкусам, а высоким уровнем мысли и художественного мастерства.

Говорю об этом потому, что мы не всегда достаточно серьезно заботимся о том, чтобы зрителю было и н т е р е с н о смотреть наши фильмы, не думаем о з а р а з и т е л ь-

н о с т и произведения для читателя или зрителя, которую Л. Толстой почитал чуть ли не самым важным качеством художественного произведения. Ведь факт искусства рождается лишь в тот момент, когда возникает общение между зрителем и художником через его произведение.

Иногда приходится слышать вопрос: разве не стоит делать фильмы, не рассчитанные на массовую аудиторию, фильмы, имеющие чисто экспериментальное значение, помогающие поиску новых выразительных средств?

Вся история такого новаторского по самой своей сути кинематографа, каким является советский кинематограф, есть история творческого эксперимента и поиска. Но никогда подлинные жемчужины искусства не возникали в лабораторных пробирках.

Совершенно прав был Эйзенштейн, когда говорил: «Эксперимент? Да, но эксперимент, понятный миллионам».

Новые открытия в киноязыке рождались, как мы знаем, в самой неразрывной связи с новым содержанием искусства. И если подумать о художественной форме, диктуемой этим содержанием,— какие широкие просторы для развития оригинальной и самобытной творческой мысли художника открывает многоцветное искусство социалистического реализма!

Вспомните, например, как ломали привычные жанровые каноны многие фильмы молодых — не в угоду «чистому эксперименту», а ради «заразительного» воплощения замысла. В фильме «Спорт, спорт, спорт!» Э. Климова документальные элементы соединялись с игровыми, в «Белом солнце пустыни» В. Мотыля драматические — с комедийными. Нередко возникают фильмы необычного жанра, близкие к трагикомедии, такие, например, как «Бумбараш» Н. Рашеева и А. Народицкого.

Творческими усилиями молодых создаются не только новые вариации жанров, но и новые виды киноискусства. Так, например, режиссеры А. Светлов и А. Шейн стали создателями полиэкранных фильмов-плакатов «Наш марш» и «Интернационал», где музыка органически соединяется с полифоническим изображением, а параллельное движение и взаимодействие множества кинокадров производит необычный художественный эффект.

Можно напомнить об особом внимании молодых режиссеров к изобразительному решению фильмов, о высокой культуре их кинематографической живописи. Это видно на опыте картин «Белая птица с черной отметиной» и ряда других. Привлек внимание на Всесоюзном фестивале творческий поиск молодого оператора Л. Ахвледиани, снявшего фильм «Ожерелье для моей любимой».

Однако иногда погоня за «острыми» изобразительными решениями, оторванными от содержания, от главной художественной задачи фильма, приводит к определенным потерям, как это случилось, например, в картине режиссера Л. Осыки и оператора В. Кваса «Каменный крест». По счастью, эти «детские болезни» быстро преодолеваются, о чем свидетельствует уже дважды упомянутая мною новая лента Леонида Осыки «Захар Беркут», отлично снятая тем же оператором.

Уровень профессиональной подготовки наших молодых операторов по-настоящему высок. Говоря об участниках нашей встречи, как не вспомнить, что молодой оператор А. Мукасей отлично снял такие сложные картины, как «Берегись автомобиля» или «Внимание, черепаха!». А недавний выпускник ВГИКа Э. Караваев безупречно справился с тонким изобразительным решением картины «Пришел солдат с фронта». И таких примеров множество.

Не подлежит сомнению, что творчество молодых кинематографистов совершенствовалось бы гораздо быстрее, если бы первые их творческие шаги привлекали большее внимание нашей критики.

В материалах XXIV съезда КПСС и в специальном Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» подчеркивается глубокая взаимозависимость развития нашего искусства и развития партийной, компетентной и взыскательной критики.

Интересы роста советского киноискусства требуют, чтобы наши кинокритики более активно проводили линию партии, выступали с большей принципиальностью, соединяя вы-

сокую взыскательность с бережным отношением к творцам художественных ценностей. Этими принципами определяются пути дальнейшего роста развития советской кинокритики.

Хотелось бы здесь сказать несколько слов о представителях самого молодого поколения наших кинокритиков и киноведов.

К сожалению, их довольно мало. Рецензии и проблемные статьи молодых авторов на кинематографические темы появляются крайне редко.

Обращают на себя внимание статьи Татьяны Хлоплянкиной, с интересом встречаются читателями статьи Евгения Сидорова, Ольги Кучкиной, Натальи Зеленко и ряда других молодых кинокритиков. Нашему документальному кино, не избалованному вниманием критики, посвящены содержательные статьи молодого киноведа Льва Рошаля. Трудами другого молодого киноведа Виктора Листова в наших киноархивах были обнаружены ценнейшие новые материалы о днях Великого Октября и гражданской войны, обогатившие многие историко-революционные фильмы. Плодотворно начали свой творческий путь молодые московские кинокритики и киноведы Юрий Богомолов и Галина Прожико, Николай Хренов и Валерий Фомин, Людмила Закржевская и Ольга Суркова, Дмитрий Шацилло и Марк Кушнирович, Галина Долматовская и Валентин Михалкович, ленинградец Мирсаид Саппаров, украинец Михаил Сиренко и другие.

Однако нынешний этап развития кинокритики обязывает каждого молодого кинокритика к более высокой творческой активности. Не менее, чем молодому художнику, ему необходимы высокая идейная вооруженность и подлинное знание жизни, без которых немыслим по-настоящему серьезный анализ произведения киноискусства.

Мы привыкли к тем возможностям, которые наша страна столь щедро предоставляет талантливому молодому человеку, мечтающему работать в кино. Он может бесплатно получить высшее специальное образование, научиться мастерству, защитить диплом, начать самостоятельную работу и получить огромные средства, необходимые для реализации его замыслов. Мы не удивляемся тому, что молодые кинорежиссеры, недавно покинувшие студенческую скамью, получают дорогостоящую постановку, которую никогда не доверил бы их сверстнику зарубежный продюсер. А требуется от молодого кинематографиста только одно — высокая отдача своих творческих сил социалистическому обществу.

Все новые и новые кадры вливаются в многонациональный коллектив советских кинематографистов. За последние годы, с 1966 по 1971-й, ВГИКом подготовлено более тысячи молодых кинематографистов разных профессий (не считая ста киноработников для зарубежных стран). Среди них 194 режиссера, 224 сценариста, 314 операторов, 87 актеров. Называя эти цифры, мы должны еще прибавить к ним десятки режиссеров и сценаристов, которых готовят Высшие режиссерские и сценарные курсы, молодых кинематографистов, выпускаемых Институтом имени Карпенко-Карого в Киеве и другими учебными заведениями, киноинженеров, обучаемых в Ленинграде и Киеве.

Безусловно, подготовку кадров для нашего многонационального киноискусства надо совершенствовать и улучшать. Очень важно, чтобы наш киноинститут более эффективно воспитывал у своих питомцев не только профессиональные навыки, но и самостоятельность художественного мышления, чувство ответственности молодого художника перед обществом — качества, необходимые активным молодым борцам идеологического фронта.

Идейно-воспитательная работа с кинематографической молодежью, помощь ее творческому росту являются одной из самых насущных задач Союза кинематографистов СССР, всех наших республиканских союзов.

Важно, чтобы в поле зрения Союза находились не только отдельные фильмы, но и вся творческая биография молодого кинематографиста. Как складывается начало его творческого пути? Не нужна ли ему своевременная помощь старших товарищей, не нужно ли предупредить его возможные ошибки и срывы?

Почему, например, интересно выступивший с первым фильмом о «неуловимых» молодой режиссер Э. Кеосаян не развил свой успех в последующих сериях, а, наоборот, постепенно снижая требования к собственной работе, опустился до совсем уже слабой картины «Корона Российской империи»?

Почему Михаил Богин, так сильно заявивший о себе как о художнике в фильме «Двое», гораздо меньше мастерства и вдохновения вложил в картину «Зося», хотя в целом она и неплоха, а затем поставил фильм «О любви», далеко не дотягивающий до уровня его дебюта?

Таких вопросов возникает немало.

К сожалению, существующая в нашем Союзе специальная комиссия по работе с творческой молодежью пока еще не нашла плодотворных форм деятельности. Комиссия сейчас ограничивает свою работу масштабами Москвы. Но она могла бы помочь обобщить и распространить ценный опыт, накопленный в некоторых республиканских союзах.

Союз кинематографистов сделает все от него зависящее, чтобы оказать всемерную помощь и содействие молодым кинематографистам, которые сегодня вступают в самостоятельную творческую жизнь как активные участники созидательных дел Коммунистической партии и советского народа.

Интересным начинанием является создание при нашем Союзе в Москве постоянно действующего семинара молодых киноведов и кинокритиков. Подобные же постоянно действующие семинары создаются сейчас в Латвии и в некоторых других республиках.

Работы молодых кинематографистов будут регулярно обсуждаться секретариатом Союза.

Совместно с Комитетом по кинематографии мы постараемся организовать ряд государственных заказов для молодых одаренных кинематографистов.

Периодическим изданиям нашего Союза рекомендовано отводить больше места работам молодых кинокритиков, сценариям молодых кинодраматургов.

Мы всячески приветствуем идею ЦК ВЛКСМ о выпуске ежегодного сборника работ молодых сценаристов.

Будет развит и расширен опыт творческих командировок молодых кинематографистов для изучения жизненного материала.

И, наконец, необходимо привести в действие принятую недавно новую инструкцию по приему в Союз кинематографистов, открывающую более широкий доступ талантливой молодежи в нашу творческую организацию.

Хочется от всей души пожелать молодым кинематографистам вдохновения в творческих поисках. Ведь и к ним обращен призыв Коммунистической партии, прозвучавший недавно в словах товарища Л. И. Брежнева: «Путь же в ваших дерзаниях, в делах и мечтах будет всегда жив дух вашей студенческой молодости, пусть не остывает пламя ваших сердец, пусть чисты и благородны будут ваши помыслы!»

Мы ждем новых и новых успехов молодых на благо искусства, неразрывно связанного с великим делом строительства коммунизма.

Сценарий пишется жизнью

Заметки о документальных фильмах Казахстана

Кабыш Сиранов

И вчера, и полвека, и сто лет назад земля казахская была такой же прекрасной. Но эта земля не принадлежала тогда человеку труда. И потому песни о ней, легенды и предания, сложенные в ее степях, отдавали горечью людских слез.

Круто повернулась судьба республики в дни Октября. И кто бы и как бы ни рассказывал сегодня о советском Казахстане, непременно невольно употребит слова: «самый крупный в Азии», «самый мощный в Европе» или «самый большой в мире».

В этом разительное доказательство быстрого расцвета казахского народа, вырастившего под руководством партии свой закаленный рабочий класс, своих мастеров — полеводов и скотоводов, свою сильную, отменно подготовленную интеллигенцию. В этом же — самое убедительное свидетельство плодотворности ленинской национальной политики, потому что казахский народ в одиночку никогда бы не достиг такого взлета экономики, культуры, такого быстрого роста во всех областях хозяйства и человеческого самосознания. Во всем том новом, прежде небывалом, чем сейчас сильна и прекрасна казахская земля, мы различаем и вклад наших украинских, белорусских, латышских, азербайджанских, узбекских братьев, всех республик Советского Союза. И, конечно, прежде всего — помощь, бескорыстную дружбу со стороны нашего могучего друга — русского народа.

Подсчитано — по объему промышленного производства нынешний Казахстан равен 101 дореволюционному! Одна пятнадцатая часть всех разведанных на земле полезных ископаемых находится здесь, в Казахстане. В республике — 23 тысячи промышленных предприятий, более 30 миллионов гектаров посевных площадей.

Когда мы говорим о «полуострове сокровищ» — Мангышлаке — или о Соколовско-Сарбайских рудниках, об угольном Экибастузе, о целине или о 500-километровой искусственной реке Иртыш—Караганда, мы говорим о зримых, для всех очевидных результатах содружества социалистических наций, о преимуществах социалистической экономики, советского образа жизни. И гордясь нашим нынешним Казахстаном, мы с радостью предлагаем нашим гостям: «Смотрите, сравнивайте, размышляйте».

Ярких, впечатляющих фактов утверждения, быстрого развития нового, прежде никогда не бывалого в жизни республики множество. Достойное место в их ряду находит и творчески возмужавшая, за два-три десятилетия прошедшая огромный путь развития национальная казахская кинодокументалистика, которой и посвящаются эти заметки.

●

Собственной кинопромышленности в Казахстане до Великой Октябрьской революции, как известно, не было. Первые хроникально-документальные фильмы начали выпускаться

в конце 20-х годов. В киножурнал «Последние известия» были тогда включены первые хроникальные сюжеты—«Прибытие первого поезда в Алма-Ату», «Кооперация в аулах», «На джайляу» и другие. И с первых же своих шагов казахские кинолетописцы зажили одной жизнью с жизнью республики, думами, заботами своего народа. Оставить для будущих поколений зримую память о самых важных преобразованиях и замечательных трудовых свершениях, происшедших за советскую эпоху на древней казахской земле, активно включаться своими фильмами в труд всей республики — так они мыслили свою задачу.

В этом заключено и их сегодняшнее главное призвание. В этом залог творческого роста и художественного совершенствования национальной документальной кинематографии.

Обращаясь к некоторым документальным картинам, выпущенным преимущественно в последнее время, попытаемся же найти в них и животворные источники самобытного художественного языка, способствующего становлению нашего документального киноискусства как особой ветви на высоком древе социалистического советского кинематографа, и поразмышляем одновременно над просчетами и причинами творческих неудач, которых тоже немало на казахском экране.

Хотелось бы прежде всего обратить внимание на так называемые обзорные картины. Удельный вес их в планах киностудии «Казахфильм» велик. И в прошлом и в настоящее время. Такого рода картины будут сниматься и впредь. Что же, обзоры — жанр, не противопоказанный и киноискусству; но он еще ни в коей мере не предопределяет ни художественные достоинства, ни слабости той или иной ленты.

Наши кинозрители, вероятно, видели такие картины, как «Иртыш — Караганда», «Казахстан — земля моя», «Казахстан за пятилетку» и целый ряд других лент, решенных сознательно, продуманно в обзорном плане. Однако как непохожи эти фильмы!

«...Сказочно богата степь. И щедра всем. Всем, кроме воды. Огромное богатство — соль. Но чтобы взять ее, тоже нужна вода»,— так признается с экрана казахский писатель К. Исабаев, один из тех, кто комментирует полнометражную документальную картину «Иртыш — Караганда».

Он — соавтор Г. Емельянова, режиссера и оператора фильма, по литературному сценарию. Больше того, он подлинный соавтор фильма, потому что и вместе со съемочной группой и без нее задолго до фильма самостоятельно вел наблюдение за этой грандиозной стройкой в течение целых десяти лет.

Сам по себе пример такого кинонаблюдения великолепен. Лента насыщена приметами подлинности, многими неоспоримо документированными свидетельствами, теми мельчайшими подробностями, которые нельзя было бы потом инсценировать и внести в это широкое масштабное кинополотно. Атмосфера самой жизни, веяние времени как бы материализуются на пленке.

Комментирует эту картину наряду с писателем и непосредственный участник строительства (в картине он не персонифицирован) — гидростроитель. И, может быть, оттого, что мысли этих людей, словно два чистых ручья, текут в картине и самостоятельно и переплетаясь, дополняя друг друга, они придают повествованию рельефность, глубину, многогранность.

Писатель и строитель. Они жили многие годы одной стройкой. Ее каждодневными проблемами.

И каждый по-своему наблюдал стройку, людей, работающих рядом, изучал их характеры, к одним привыкал, с другими ссорился, спорил, словом — жил одной жизнью со всем коллективом строителей. И вот теперь эта жизнь стала киноповестью, зримой картиной, вобравшей в себя время прожитое, прочувствованное, выстраданное и людей, ее создававших, и тех, о ком они взялись нам поведать.

Именно это и подкупает зрителя в фильме «Иртыш — Караганда», для которого характерны ощущение за кадром живой человеческой судьбы, аромат живого слова, дыхание подлинности.

Так обзорная по сути картина переросла привычные рамки, привычные представления о жанре. И, конечно же, этому способствовала прежде всего подвижническая методика кинонаблюдения оператора и режиссера Г. Емельянова, следившего за ходом стройки много лет (им отснято было свыше 10 тысяч метров пленки, ставшей сейчас бесценной летописью крупнейшего гидросооружения республики).

Прекрасные результаты дало и непосредственное, длительное изучение писателем К. Исабаевым жизни гидростроителей. Он жил в передвижном поселке, был деятельным корреспондентом республиканской прессы, его путевые заметки и очерки занимали видное место в газетах и журналах; а позже им были написаны три документальные повести о стройке.

Именно это привносит в нее краски неоспоримой достоверности, позволяет кинообъективу глубже проникнуть в самую суть, в самый процесс творения свершающейся на наших глазах легенды. Именно это сказывается и на стиле кинорассказа, на принципах отбора деталей, общей организации киноматериала в монтаже, в поисках способов максимального усиления его эмоциональной выразительности.

Вот, скажем, разговор о начале стройки. Серьезно, вслушиваясь в тончайшие оттенки мысли, специально останавливаясь на вдумчивой, неторопливой характеристике отдельных людей, ведут его авторы ленты: «...Существует у журналистов этакий испытанный прием. Рассказ о любой стройке обязательно начинают с приезда молодежи. А на канал, между прочим, первым из Серебрянска прибыл главный энергетик Рахимбек Маликанович Сатабаев, которому шел в ту пору шестой десяток.

В период ликбезов и рабфаков Сатабаев окончил два факультета Ленинградского политехнического института. Сейчас в Казахстане нет ни одной крупной ГЭС, в создании которой не принимал бы участия Рахимбек-ага...»

Сразу чувствуется: интереснейший человек. И как-то по-иному, глазами именно этого человека начинаешь смотреть и на все то, что в эту минуту происходит на экране. Как-то «теплее», «человечнее» начинают восприниматься машины, сложнейшие ирригационные сооружения, хитроумные механизмы.

В них — тепло рук этого человека. Жаль только, что авторам не всегда удается проследить и пусть намеком, одним точным, четким штрихом композиционно завершить рассказ о судьбах, что попадают в поле зрения фильма, развертывающего перед нами панораму стройки. К сожалению, и рассказ о Рахимбеке Сатабаеве не получает композиционного развития, обрывается как бы на полуслове.

Этот упрек можно отнести и к другим эпизодам ленты. Но доверительная интонация рассказчиков — не дикторов, а именно рассказчиков — и по-особому внимательная к натуре камера, точно чувствующая и фактуру снимаемого предмета, и своеобразную поэзию казахского пейзажа, и рассыпанные в картине интересные наблюдения за людьми, когда суть какого-то человека сразу же передается при помощи контраста между изображением и тем, что этот человек говорит (например, реплика ученого: «там, где пессимист видит только лужу, строитель-оптимист намечает место для будущей клумбы и сажает цветы»,— «легла» на изображение еще неблагоустроенного поселка) — все это отливается в нашем сознании в единое ощущение большого человеческого подвига, полноты существования многих и многих людей. А это в искусстве — результат немаловажный.

Обзорная лента «Иртыш — Караганда» благодаря авторской увлеченности, личной причастности к теме, глубокому уважению к труженику-созидателю превратилась не просто в документированную киноповесть о грандиозной стройке (как она задумывалась), а во взволнованную, патетически звучащую кинопоэму о человеке, руками своими вершащем мечту поколений о новой возрожденной казахской степи.

Но если россыпь характеров и человеческих судеб, связанных с этой стройкой, по-своему цементирует и эмоционально одухотворяет

эту картину, то ничего подобного нельзя сказать о другой полнометражной картине — «Казахстан — земля моя», так и оставшейся в плену бесхитростной «обзорности».

Диктор за кадром с легко понятным чувством гордости сообщает: «Это фильм о сегодняшнем Казахстане — второй по величине и третьей по численности населения республике Советского Союза. Ее просторы так велики, что свободно могли бы уместить такие государства, как Англия, Франция, Испания, ФРГ, Швеция вместе взятые. С юга на север самолет пролетает над Казахстаном почти две тысячи километров, а с востока на запад — около трех тысяч».

И тем не менее это далеко не новое для зрителей сообщение, как правило, мало стимулирует их воображение, оставляет их равнодушными к полученной информации.

На протяжении картины (она идет свыше часа) можно увидеть множество объектов съемки — промышленных: заводы и фабрики, механизмы и оборудование, всевозможные машины, различные по величине и сложности; сельских: совхозные и колхозные нивы, сбор урожая, осенняя страда. Снято это все крупными и общими планами, снизу и сверху, с самых разнообразных точек, часто в изощренных ракурсах. Смонтирована картина то короткими, то длинными кусками, и движется она эпически спокойно, торжественно, неторопливо. И все-таки не испытываешь никакого удовлетворения, глядя на экран: что-то главное упущено в ней, это становится все яснее, по мере того как картина двигается дальше.

И это «что-то» начинает отчетливо проявляться. Фильм о б е з л и ч е н. В нем нет людей, которые построили эти заводы и фабрики, придумали и изготовили эти машины и механизмы, заставили всю эту чудесную технику работать, приносить пользу. В нем нет и людей, поднимающих своими руками эту землю, заставивших ее щедро плодоносить на благо всему народу.

А между тем люди в кадре присутствуют: одни стоят у станка, другие управляют комбайном. Объектив кинокамеры иногда даже вплотную приближается к ним, но и такое приближенное «обозрение» случайно мелькнувших перед нами лиц ничего общего не имеет с подлинным вниманием к человеку. Оно равнодушно, слишком уж поспешно. Знакомства еще не происходит, а камера уже спешит куда-то дальше.

И пусть диктор приводит все новые и новые цифры, сообщает, к примеру, о том, сколько добывает за смену угля горный комбайн,— если он забывает при этом сказать о том, к т о работает на этом комбайне, или о том, кто выходил эту овцу, давшую рекордное количество шерсти, экран оставляет нас равнодушными. Потому что в любом искусстве, в том числе и в документальном кино, познание мира интересно прежде всего познанием человека, его духовной сути.

По сути, фильм лишен какой-либо драматургии. Он легко распадается на отдельные куски, которые можно было бы монтировать в любом порядке. Естественно, что эффектно снятые отдельные планы не могут компенсировать отсутствие стройной мысли, не создают у нас последовательного нарастания интереса к кинорассказу. В картину вторгается схематизм, иллюстративность. А все это вместе взятое приводит к тому, что зритель лишается цельного впечатления, попадает в разреженную стихию информационной «обзорности», в поток сведений, каждое из которых само по себе значительно, но в целом не складывается в о б р а з республики и потому не выводит нас из состояния пассивных наблюдателей. Тогда как мы хотели бы превратиться в активных соучастников развертывающегося повествования.

Такого рода упреки можно отнести и к ряду других документальных фильмов, тоже явно «отчетного» характера: «Пищевая промышленность Казахстана», «Легкая промышленность Казахстана», «Цветная металлургия Казахстана», «Казахстан строится». Все эти картины стремятся объять необъятное и во всех — рассказ о той или иной отрасли промышленности, о производственных мощностях носит как бы «неодушевленный» характер. Заводы и фабрики показаны не как про-

дукт человеческого труда, а словно возникшие и работающие сами по себе. В этих лентах наиболее обнаженно проявилась иллюстративность — как известно, наиболее легко доступный метод отражения жизни в документальном кино.

А ведь мы только что убедились, что созданная в этом же жанре лента «Иртыш — Караганда», одухотворенная авторским замыслом, проникнутая человеческой теплотой, дыханием многих людей, стала художественно цельным, органически единым произведением искусства.

Тому есть примеры и в истории казахского документального киноискусства. Взять хотя бы замечательный пример с «Турксибом», созданным режиссером Виктором Туриным в 1929 году, лентой, окрыленной высокой, поэтически богатой, яркой, чисто кинематографической образностью.

Или еще — на этот раз это будет, пожалуй, особенно кстати! — вспомним Дзигу Вертова, который в годы войны в Алма-Ате снял фильм «Тебе, фронт!». Внешне это тоже «обзорная» картина. В ней подробно, сюжет за сюжетом, тезис за тезисом рассказывается о вкладе казахского народа в оборону страны. Шахты и рудники, цехи, производящие снаряды и вооружение, ратные подвиги казахов на фронтах, помощь фронту со стороны населения республики — материал далеко не однородный. Но он приобрел некое общее звучание, потому что режиссер сумел найти единый ключ к рассказу — он решил фильм, как переписку солдата, находящегося на фронте, и его жены, оставшейся в тылу.

Через философское осмысление разнообразных жизненных явлений, через интересное раскрытие судеб людей, через особую авторскую интонацию, присущую только этому художнику, вырвался на просторы большого искусства и фильм «Думы о счастье», снятый А. Медведкиным на студии «Казахфильм» к 40-летию республики.

Обращаясь ко всем этим примерам из не очень все-таки богатого нашего кинодокументального прошлого, невольно досадуешь, что накопленный опыт остается, к сожалению, во многих случаях принадлежностью истории. Что этот опыт недостаточно развивается молодежью.

Не потому ли, кстати, на экраны нередко выходят новые работы казахских документалистов с явными творческими просчетами: отмеченные ненужной помпезностью, фрагментарные, не поднимающиеся над бескрылой иллюстративностью? Сюда можно отнести фильм «Окрыленные дружбой» — в нем пышные фразы и торопливое скольжение по поверхности многочисленных и всегда достойных самого пристального внимания событий и фактов не могут скрыть отсутствие интересных человеческих судеб, по-настоящему глубоких личных размышлений авторов о дружбе народов, о жизни самих людей.

●

Рискуя впасть в банальность, все же повторим: главным героем документальных фильмов был и остается наш современник. И к каким бы фактам и событиям наших дней ни обращались документалисты, как бы ни были они изобретательны в съемках и монтаже, их фильмы останутся в плену поверхностной «обзорности», если не сделают режиссеры и сценаристы основной темой, основным объектом своих поисков человека. Только через него мы можем постигнуть дух и характер нашего времени.

Режиссер М. Дулепо (о его фильме «Казахстан — земля моя» мы говорили выше) в полнометражной картине «Жаркое лето Мангышлака» (сценарий написан им совместно с В. Рапопортом) нашел интересные краски, словесные и изобразительные характеристики для того, чтобы открыть нам образ чудесной, хотя и в великих трудах обживаемой земли Мангышлака. Героями ленты стали буровики Ж. Токжанов и В. Иванов, мастер К. Токбанов, геолог М. Токарев, архитектор М. Левин, создатель опреснителя «Шевченковский самовар» Б. Тронец и другие, благодаря которым мы как раз и начинаем проникать в секрет обаяния всего того, что успеваем увидеть на протяжении фильма на знаменитом «полуострове сокровищ».

«Здравствуй, музыка»

«Товарищ секретарь»

«Остров мечты»

Вот несколько строк из рассказа буровика В. Иванова: «...Помню, в Москве многие говорили: «Куда тебя, Иванов, несет? Пустыня, фаланги, скорпионы...» Но это же надо самому посмотреть... Может, и не так страшно...»

И еще: «Честно говоря, на Мангышлаке непыльной работы нет. Ну, правда, если в прямом смысле, то и пыль не такая, как пять лет назад, когда еще и дорог не было...»

А вот уже и своеобразное обобщение — оно касается многих героев картины: «...Тут всегда так. Сперва привыкнешь видеть в своей работе частичку общего дела, почувствуешь его важность, размах. А потом тебя уже касается все: и рекорд проходки, и новый фонтан нефти на соседнем промысле, и то, что десятки институтов ломают голову над проблемами Мангышлака...»

Стоило авторам фильма целеустремленно, осознанно поставить на первый план человека, его думы, заботы, его дела и мечты, как у картины появилось дыхание, а разнохарактерный, иногда чисто информационный материал начал собираться в стройную художественную систему, заиграл не частностями, не отдельными деталями, а звучным человеческим многоголосьем, всей гаммой красок живой и трудной жизни.

Фильмы, подобные таким, как «Иртыш — Караганда» и «Жаркое лето Мангышлака», тяготеют к раскрытию с у т и явлений, проникают за горизонт видимого каждому, несут в себе светлую, добрую мысль о нашем современнике.

●

В этой связи надо специально остановиться на некоторых короткометражных лентах, посвященных отдельным людям казахской земли.

Особенно плодотворно в этой области работают режиссеры О. Абишев — известны его картины «Остров мечты», «Династия шахтеров», Г. Емельянов, создавший фильмы «Товарищ секретарь», «Запятая», «Волнующий цвет металла», Ю. Пискунов — автор картин «Такая короткая жизнь», «Булат и Гуля».

Размышление беспредметное, оторванное от задач современности, как известно, противопоказано документальному кино, где все должно строиться на конкретном живом материале, должно быть связано с жизнью и направлено на разрешение насущных задач коммунистического строительства. Практика показывает, что фильмы могут стать интересными, значительными, приобретут по-настоящему большую эмоциональную силу воздействия на зрителя лишь тогда, когда авторские размышления возникают не априорно, не декларативно, а как бы в процессе показа созидательной деятельности человека, преследуют ясную, социально, идейно четко осмысленную цель.

В этом отношении показателен фильм «Остров мечты» режиссера Ораза Абишева (он же автор сценария).

...Выжженная палящим солнцем бескрайняя степь. Ее поверхность гола — ни трав, ни растений. Лишь кое-где валяется высохший саксаул. Освоить эту безжизненную пустыню приезжают люди. В их числе — Демеу Жайхбаев, ставший впоследствии знатным чабаном страны, Каратай Куанбаев, прошедший славный путь от рядового рабочего до руководителя совхоза.

И вот степь постепенно оживает. Появляются деревья, арыки с водой. Вырастает совхозный аул с магазинами, яслями, с клубом и школой. На некогда мертвой земле мирно пасется отара овец, дающих прекрасные каракулевые шкуры. Зреют рисовые поля.

Везде и всюду трудятся покорители природы! И о каждом из них у Демеу Жайхбаева находится доброе слово. Его рассказ — это размышления о трудовой эстафете поколений, о людях, посвящающих свой труд народу, родине.

В фильме «Династия шахтеров» обращено особое внимание на передачу своеобразной манеры повествования восьмидесятилетнего родоначальника шахтерской династии Салабека Кундакбаева, как раз и придающей картине особую выразительность и убедительность.

Несколько лет назад режиссер Ораз Абишев

в своем фильме «В нашем городе» удачно применил интересный творческий прием — события разворачивались в соответствии с рассказом передового рабочего Балхашского медеплавильного комбината Алимжанова. С экрана Алимжанов рассказывал о себе, о своем родном городе, о друзьях, о событиях вчерашних и сегодняшних. Говорил живо, в своей собственной манере, со свойственным ему природным юмором. Его слова ложились на выразительно снятые и продуманно смонтированные кадры. Все это делало фильм не только документально достоверным, но и оригинальным по стилистике, по-человечески теплым, близким каждому зрителю.

Вслед за фильмом «В нашем городе» появился ряд документальных лент, где этот прием нашел творческое развитие. Невольно подумалось: на «Казахфильме» родилась плодотворная творческая традиция, способная к эволюции, непрестанному саморазвертыванию. Но, к сожалению, произошло другое: прием стал применяться без всякой надобности, без внутреннего оправдания идейной сверхзадачей фильма и, естественно, быстро был обесценен, превратившись в очередной штамп.

Конечно, это не означает, что поиски прекратились, что эксплуатация однажды найденного приема приостановила творческий эксперимент на студии. Нет, разумеется, поиски продолжались, и результаты не замедлили сказаться.

Вот цитата из одного фильма-портрета:

«Непросто вырастить хороший урожай даже в одной совхозной бригаде. Насколько же сложней руководить людьми, воспитывать, поднимать, вести за собой целый район. Вести — потому что партия доверяет тебе. За собой — потому что ты первый секретарь. Идти вместе — потому что ты товарищ. И это твоя земля и земля твоих друзей, твоих тревог, надежд, побед...» — вот и все слова, которые авторы картины «Товарищ секретарь» обращают к своим зрителям.

Все же остальное о героине фильма Вере Васильевне Сидоровой, первом секретаре Тарановского РК КП Казахстана, мы узнаем из подробного кинонаблюдения за ее оперативной работой на этом посту, из того, как складываются ее отношения с людьми, как она принимает решения, руководит людьми. Постепенно в фильме раскрывается и характер героини. Мы замечаем, что приобщаемся к ее заботам и делам, и хотя фильм предельно лаконичен, он очень емок по мысли. И — отрадно — очень эмоционален.

...А вот как представляется нам с экрана герой другого киноочерка режиссера Г. Емельянова с очень необычным названием «Запятая», фильм комментирует молодой селекционер — ученица — Ф. М. Маштакова.

«...Досадные ошибки у всех людей бывают,— говорит она.— Вот какая занятная история произошла с моим научным руководителем...». А далее рассказывает сам герой:

«...Захожу я в павильон «Корма», там были выставлены снопы моих трав «Костер Восточно-Казахстанский», «Житняк» и другие. Смотрю, урожайность семянных трав один и четыре десятых. Кто-то поставил запятую. А у меня их было 14. Вызываю дежурного: «В чем дело?» Как же, говорит, таких данных у нас нет нигде, ни в нашей, ни в мировой практике. Ну, вот говорю, данные у меня фактические: с десяти гектаров сто сорок центнеров получили... Пришлось им... запятую убрать».

Подкупает чем-то такая манера рассказа, не правда ли? Ну, а чтобы получить полное представление о герое, скажем, что травами Маштакова только в Казахстане сейчас засеяно более двух миллионов гектаров.

Еще один фильм — «Волнующий цвет металла». Он возник как итог стремления авторов проследить судьбу рабочего человека, строителя казахстанской «Магнитки» Тотии Шагиевой. Более десяти лет назад она была снята в документальном очерке «На земле казахской». Тогда Тотии было восемнадцать лет и выглядела она хрупкой, несколько робкой девочкой. Какой же она стала сейчас, эта достойная представительница казахского рабочего класса? Об этом архивные кадры в сочетании с сегодняшними, рассказывающими о жизни Тотии Шагиевой — уже взрос-

лой, по-рабочему смелой и профессионально опытной — безусловно, дают очень яркое и точное представление. И как много типичного не только для жизни Тотии, а для всего казахского народа, не имевшего до революции своего пролетариата, а сейчас обладающего мощной когортой рабочих всех профессий, закаленных в борьбе за счастье народа, за коммунизм, читается в этом очерке-портрете!

Впрочем, счастливая возможность, которую автору сценария В. Татенко и режиссеру Г. Емельянову предоставила встреча на экране восемнадцатилетней Тотии с Тотией такой, какой она стала сегодня, к сожалению, не была использована до конца с должным эффектом.

Весь фильм построен на показе «огненного» цеха, где льется металл. Зрелище, что и говорить, красивое. Но вот то, что авторы хотели опоэтизировать процесс литья чугуна,— хорошо, а то, что они сделали процесс литья главным сюжетным стержнем,— ошибка. Из-за нее даже такой интересный человек, как Тотия Шагиева, оказался на втором плане. Правда, создатели картины стремятся связать действия и мысли людей с производством. Но не всегда достигают на этом пути убедительных результатов. Невольно возникает ощущение подготовленности текста, и когда Тотия Шагиева произносит слова о волнующем процессе плавки металла, их выслушиваешь как простую информацию, оторванную от личности самой Тотии.

Досадные творческие просчеты в этой работе Г. Емельянова не умаляют, конечно, его роли в развитии казахского документального кино. Он зарекомендовал себя режиссером глубоким и пытливым, ищущим и умеющим находить новые средства кинематографической выразительности для создания на экране ярких образов наших современников.

Немало для развития казахского документального кино сделал и режиссер Ю. Пискунов. Он умеет говорить о людях просто, тепло, задушевно, умеет отыскать в биографии человека как раз ту деталь, которая вдруг проливает свет на его характер, раскрывает его неповторимую индивидуальность. Он внимателен и упорен в стремлении к достоверности на экране и одновременно мягок и лиричен, иногда даже чуть сентиментален.

Одна из примечательных работ Пискунова— «Такая короткая жизнь» — взволнованный рассказ, построенный на архивных материалах, о героической судьбе одного из организаторов комсомола Туркестана, о Гани Муратбаеве. Фильм рассказывает: «...Буйный сын дикой степи, он горел огнем борьбы, он учился всю жизнь, учился сам, учил других. Гани умер, когда ему было всего 22 года, но он успел сделать много для своего народа, для своей республики. Он остался в памяти товарищей юным, порывистым, увлеченным человеком, посвятившим жизнь революции...»

И таким Гани предстает не только в устном рассказе о нем, а и в экранном изображении.

Несколько обычных писем и кадры из кинохроники военных лет позволили режиссеру проникновенно рассказать о юной героине нашей страны Алие Молдагуловой — отличном снайпере, девушке ростом чуть выше винтовки, которая отважно сражалась на фронте и погибла в бою.

Свободный откровенный слог ее писем, трогательная простота и открытость души, читающаяся за оставшимися от нее скупыми строчками, позволили узнать нам ее жизнь, ее горячее сердце, отданное без колебаний родине, так, как если бы мы близко знали ее в действительности.

В других своих короткометражных лентах Ю. Пискунов обращается к людям, которые его окружают сегодня, в нашей повседневности.

Так героями его фильма «Булат и Гуля» стали мастер Алма-атинского домостроительного комбината Булат Султанбеков и его восьмилетняя дочь Гуля.

Режиссер находит для этого сюжета простой и очень доходчивый прием рассказа, соединяя синхронно записанную речь Булата с авторским комментарием. Например, диктор говорит: «Булат Султанбеков живет в Алма-Ате... работает там-то и там-то, ему столько-то лет, женат...» А герой вдруг его

перебивает:... «Какой там женат... Мы с Гулей сейчас холостяками третий год... Салима учится в ГИТИСе... и мы с Гулей живем вдвоем...» Неожиданный и интересный поворот нарушает спокойное течение сообщения, обостряет наше внимание, заставляет острее вслушаться в слова, доносящиеся с экрана.

А затем идет рассказ Булата о своей работе, о товарищах. ...А потом рассказ Гули — о папе, о папиной работе...

Добротная документальная зарисовка, выполненная с душой, с любовью к человеку, о котором ведется рассказ! Пожалуй, это и есть главное качество большинства работ режиссера.

Интересными творческими находками отмечена одночастевая лента «Все, чем живу» молодого режиссера, воспитанника ВГИКа М. Смагулова и оператора Ян-Вон-Сика. Объяснить при помощи экрана, каким видит мир известный казахский художник Канапий Тележанов, которому посвящен фильм, заразить зрителей этим видением — такова задача, которая разрешается через своеобразный кинематографический анализ полотен, снятых оператором весьма выразительно. Удачно найденные точки съемки, умелая раскадровка, продуманный монтаж способствуют эмоциональному восприятию произведений художника. Тележанов не произносит никаких пышных фраз, а спокойно, в задумчивом молчании работает, не выпуская кисти из рук. И прекрасно, что авторы фильма сумели запечатлеть его в тот момент, когда он увлечен любимым делом, когда в нем зримо, ощутимо складывается новый образ.

Жаль, что идейно-художественные параметры многих фильмов-портретов, созданных кинодокументалистами Казахстана, не достигают уровня кинолент «Товарищ секретарь», «Такая короткая жизнь», «Династия шахтеров», «Все, чем живу». Вызывает сожаление и то, что зачастую такого рода фильмы-портреты оказываются удивительно похожими друг на друга.

В этом отношении весьма характерны ленты «Дом родной», посвященная педагогу детского дома, и «Участковый инспектор». В них все происходит по заранее выработанной и давно знакомой схеме. В фильмах нет ни художественного обобщения, ни выразительных деталей.

Не менее печально бывает и тогда, когда интересно намеченные, оригинально задуманные документальные ленты в процессе работы над ними до неузнаваемости преображаются и обедняются. Так что, по существу остается только голая претензия на оригинальную концепцию, не подкрепленная режиссерской разработкой.

Пример такого рода «отставания» фильма от своего замысла — картина «Забытая песнь» (автор сценария Л. Мухамедгалиева, режиссеры В. Белялов и Л. Мухамедгалиева). Она должна была познакомить нас с интересной личностью, человеком, отдавшим всю свою жизнь выращиванию деревьев в суровой пустыне, чтобы изменить здесь климат, сделать природу послушной людям. Авторы пытались решить тему в форме философского раздумья. Но интересный замысел, повторяю, остался не реализованным прежде всего режиссерски. Фильм получил иное звучание, потому что, поддавшись на манок не настоящей, а условной, «литературной» романтики, авторы сделали героя фильма — старика Баймакаша — страдающим в одиночестве скитальцем, оторванным от людей, от жизни.

И хотя фильм этот называется «Песня» (еще почему-то и «забытая»), он никак не отвечает духу тех песен-легенд, которыми так богаты казахи, и где так живо, так страстно выражалась мечта многих поколений наших земляков об освоении пустыни.

Многие из этих легенд уже в советскую эпоху нашли, как всем известно, свое осуществление. Как раз об этом ярко, предметно, зримо рассказывают фильмы Г. Емельянова «Иртыш — Караганда», О. Абишева «Остров мечты» и многие другие, о которых уже говорилось на этих страницах.

По другим причинам остался нераскрытым в посвященном ему фильме трудовой подвиг рисовода республики Ибрая Жахаева. Разработанный им метод выращивания устойчи-

вого рекордного урожая риса даже получил название «школы Ибрая». Но хотя обо всем этом говорится в киноленте, ей очень мешает грех многих документальных картин — иллюстративность: герой то представительствует на каком-нибудь собрании, то выступает на митинге, то торжественно сидит на празднике, то неторопливо разъезжает по полям на красивом скакуне. А образа человека не получается.

Бывает и так, что инсценировка, доведенная до фальши, находит себе место в некоторых наших документальных фильмах. Как нашла она себе место, к примеру, в фильме-портрете «В добрый путь, Шайбала». Все старания режиссера Т. Дуйсебаева здесь направлены на то, чтобы одеть участников фильма понаряднее, чтобы они появлялись в кадре в строго предопределенное для них время и занимали заранее определенные им сюжетом места. Словом, все здесь делается, как в плохом игровом кино. С той лишь разницей, что люди выглядят перед камерой скованными, неестественными.

Режиссер И. Ибраев сделал фильм «Тигр снегов». В нем рассказывается о ловкости охотника на тигров. Сам охотник неоднократно показывается на экране крупным планом, и мы видим, что этому человеку присущи недюжинная сила и смелость. Мы даже восхищены им. Но остаемся в удивлении — почему имя этого отважного человека, как и его местонахождение, держится в фильме в «строгом секрете».

Выясняется это просто. Лента «Тигр снегов» задумывалась как «фильм-размышление», и его отвлеченность, неконкретность были обусловлены «особенностями жанра» — так, как этот жанр понимали авторы. Но странно, что им не пришла в голову мысль о том, насколько их стилевая установка далека от самого духа документального кино, его исходных принципов. Какой же это документальный фильм, если в нем нет ничего... документального?

●

Мы попытались представить некую общую картину, сложившуюся в кинодокументалистике Казахстана. Естественно, эта картина далеко не полна, может быть, наши оценки в чем-то субъективны. Но в главном мы уверены твердо: казахское документальное кино идет одной поступью с жизнью, живет интересами народа, стремится быть не только правдивым летописцем современности, а и активным ее участником.

И побеждает оно тогда, когда идейно-творческим компасом для его мастеров служит не установка на формальный охват тех или иных тем, выдвинутых жизнью, не количество фильмов, созданных по той или иной важной графе темплана, а страстное, патриотическое стремление раскрыть, выразить глубокие мысли, с которыми наш современник творит чудо преображения всей жизни на социалистических началах. Ясно, что такой глобальной цели не достичь, не разведывая все новые способы художественного осмысления действительности, не приведя в действие все богатые творческие возможности современного киноискусства, в частности традиции, накопленные и в казахской национальной кинодокументалистике. Если же подойти к сделанному с этих позиций, то выяснится, что многие документальные фильмы Казахстана еще далеко не отвечают требованиям зрителя, который работает на космодромах, вгрызается в толщу земли, трудится в лабораториях, на огромных комбайнах. Многим фильмам не хватает и настоящей творческой смелости, инициативы в освоении богатств жизни, в передаче ее многоцветия.

...Советский Казахстан живет напряженной трудовой жизнью, полной ярких свершений, дерзновенных устремлений в будущее.

Внимательно вглядываясь в эту жизнь, казахские документалисты постигают современность, оставляя грядущим поколениям советских людей героическую кинолетопись наших дней. Свидетельством тому — лучшие фильмы, творческие замыслы документалистов студии «Казахфильм». Они внимательно осваивают творческий опыт своих друзей из других республик, зорко всматриваются в жизнь.

Алма-Ата

новые фильмы

«Ох, уж эта Настя!»
«Рустам и Сухраб»
«Пой песню, поэт...»
«Нарынский дневник»

Настя из страны ЭОЛИС

Ю. Айхенвальд

«Ох, уж эта Настя!». Сценарий В. Спириной. Постановка Г. Победоносцева. Операторы Б. Середин и А. Яциневичус. Художник Б. Комяков. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Голев. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1972.

На экране крупным планом мальчишеское лицо, сосредоточенное, воодушевленное:

— Я, Сыроегин Эдик, вступая в ряды Всесоюзной пионерской организации имени Владимира Ильича Ленина, перед лицом своих товарищей торжественно клянусь: горячо любить свою Родину...

Теперь в кадре лицо девочки. Девочка эта стоит в стороне, среди зрителей. И хотя не ее принимают в пионеры, она повторяет вслед за Эдиком слова пионерской клятвы:

— ...Жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин...

Торжественной сценой приема в пионеры начинается фильм «Ох, уж эта Настя!», поставленный по сценарию В. Спириной режиссером Г. Победоносцевым. Но героиню фильма, ученицу третьего класса Настю Рябинину, в пионеры не принимают. Потому что, по мнению окружающих, Настя — «ужасная врушка» и пионеркой стать недостойна.

Действительно, Настя — очень странная девочка. Однажды, например, в сочинении на вольную тему — о самом главном своем желании — она пожелала, чтобы в классе повесили качели и чтобы все на них качались — и учительница, конечно, тоже. В другой раз Настя у себя дома взяла и наклеила повсюду множество переводных картинок, так что квартира сделалась не то лесным, не то волшебным царством.

Но главная Настина фантазия — ЭОЛИС, особенная страна, которой нет пока ни на одной карте мира, потому что ее открыли совсем недавно и не успели еще нарисовать на картах.

Значит, ЭОЛИС — страна, воображенная Настей?

Так именно и думает учительница Марианна Борисовна (ее роль в точном, характерном рисунке ведет С. Котикова). Ведь по рассказам девочки, в этом краю, чье название звучит как мелодия флейты и напоминает то ли цветок, то ли название скрипки — «виола», раскинулись целые поля тюльпанов, живут только дети, без взрослых, а дома построены из особенных камней, которых нигде до сих пор не бывало. Именно там Настя Рябинина

«Ох, уж эта Настя!». Настя — Ира Волкова

подружилась со своей благородной черной пантерой (чтобы показать девочку с пантерой, обычные съемки в фильме комбинируются с мультипликацией).

Естественно, с точки зрения учительницы, такой странной страны не может быть. Но все-таки, что же такое ЭОЛИС?

На первый взгляд ЭОЛИС похож на Швамбранию, страну, придуманную двумя маленькими гимназистиками, чтобы было куда прятаться от кондуита, страшного журнала, где гимназические надзиратели записывали все проступки и шалости, да и вообще от жизни: уж очень она была скучная. Сейчас кондуитов нет. Почему же у Насти возникла такая фантазия — страна ЭОЛИС?

Впрочем, к тому времени, когда Настя при всем классе объясняет учительнице все про эту страну, мы уже предупреждены: ЭОЛИС — реальный географический пункт, а на картах он еще не отмечен потому, что и в жизни прорисован, можно сказать, только пунктиром. Большая часть ЭОЛИСа пока сложена в папках: это чертежи и эскизы проектов. И Настина мама как раз в начале фильма улетает в... ЭОЛИС. Потому что ЭОЛИС — это «Экспериментально-опытное строительство в Лисичкине».

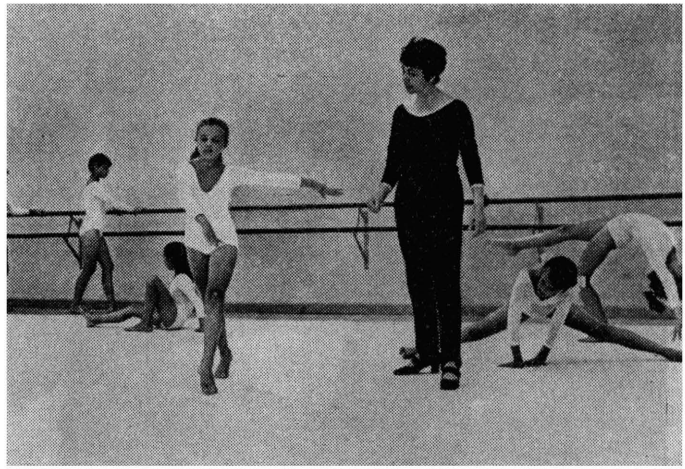
Словосочетание «экспериментально-опытное» — ироническая тавтология, и звучит название поэтому только на первый миг торжественно загадочно, а на самом деле шутливо. Однако существует ЭОЛИС так же, как и «Лукоморье» Леонида Мартынова, вполне всерьез.

Лукоморье?!
Где оно?
Не участвую я в споре
Тех ученых, что давно потеряли Лукоморье
На страницах старых книг,
в незаписанном фольклоре.
Знаю я: где север дик,
Где сполоха ал язык, —
Там и будет Лукоморье!

В песенке об Олене, которая, начиная и завершая фильм, удачно передает романтическую и в то же время шутливую тональность лирического киноповествования, тоже говорится о «стране оленьей», где «сосны рвутся в небо, где быль живет и небыль».

ЭОЛИС, правда, находится в Средней Азии, но сходство ЭОЛИСа с «оленьей страной» и Лукоморьем в том и состоит, что это края небывалые, принадлежащие не собственному прошлому, а нашему, человеческому будущему.

Промежуточное состояние еще не осуществленной, но уже осуществляющейся мечты придает ЭОЛИСу необычайную притягательность не только для «Насти-врушки», но и для ее мамы, инженера. Настина мама тоже будто «очарованная», немножко «не от мира сего»— словом, она тоже из ЭОЛИСа. Несколько рассеянная, мечтательная, увлеченная — та-



«Ох, уж эта Настя!». Настя — Ира Волкова, тренер — Е. Габриелова

кой ее мягко и тонко играет Н. Архипова.

Итак, Настино «вранье» про ЭОЛИС имеет под собой фундамент столь же реальный, сколь реальны фундаменты в экспериментальном Лисичкине. Но учительница Марианна Борисовна, когда Настя упрямо утверждала, что ЭОЛИС существует, про это еще не знала и потому оказалась перед зрителями в смешном положении. Ведь она даже послала записку Свете, старшей Настиной сестре, чтобы та пришла в школу: нужно же как-то маленькую выдумщицу образумить и отрезвить!

Жаль, что эпизоды Настиного фантазирования на уроке авторы немного затянули, стилистика фильма, на мой взгляд, давала возможность найти иной, более тонкий прием для характеристики девочки. Сейчас, когда Настя подробно и откровенно излагает свои заветные мечтания перед всем классом, сцена выглядит психологически несколько перегруженной. Вероятно, создатели ленты, увлеченные контрастом между Настей и остальными учениками, не заметили, что это превращается в навязчивую демонстрацию исключительности их героини.

Постепенно Марианне Борисовне, молодому, «думающему» — так принято называть — учителю, все становится понятным, а образ Настиной мечты проясняется также и для нас. Обрастает подробностями и, главное, раскрывается значение Настиной способности мечтать для действительной жизни, для нас с вами, молодых и старых зрителей картины.

В том, как это происходит, в самом способе развертывания киносюжета, и состоит игра авторов фильма со зрителями, цель которой, по-моему, в следующем: фантазии Насти оказываются в таком же отношении к действительности, в каком ЭОЛИС, воображаемый Настей, находится к ЭОЛИСу настоящему — мечты и действительность совпадают, хотя и не точка в точку.

Возмущенная Настиным враньем, учительница пришла к Рябининым, чтобы поговорить со Светланой (Н. Гвоздикова) о ее младшей сестре. Но пока Светлана находится в ванной, Настя рассказывает Марианне Борисовне, что у Светы ужасное горе: уже год, как у нее пропал жених, и девушка каждый вечер в девять часов открывает балконную дверь в надежде, что он, как бывало, приедет за ней на мотоцикле. По словам Насти, Светин жених — летчик — врезался в «летающую тарелочку»... в какое-то летающее тело, одним словом. Врезался, сообщил, что пропадает без вести, и действительно пропал.

Марианна Борисовна слушает, вежливо улыбается и качает головой: бедная девочка — безнадежная врушка. Но вот часы показывают девять. Света вдруг спохватывается,

«Ох, уж эта Настя!». Настя — Ира Волкова, мама—Н. Архипова

прерывает едва начатый разговор и открывает балконную дверь. И тут же внизу затарахтел мотоцикл... Учительница, естественно, удивлена. А тут новая неожиданность — по срочному вызову министра на один день приезжает из ЭОЛИСа Настина мама. Она рассказывает дочерям, что в ЭОЛИСе весна, цветут тюльпаны. И что там она видела удивительного зверя: зверь огромен, как крокодил, а бегает, как антилопа. Антилопу, впрочем, Настина мама тоже видела. Бедная Марианна Борисовна в полном смятении...

Так как учительница теперь не знает, где правда, а где вымысел, то, встретив приезжавшего в тот вечер на мотоцикле к Свете Сашу Жарикова в метро, она приглашает его в школу для встречи с ребятами (он ведь интересный человек, летчик!).

Саша соглашается, бедная же Настя, узнав об этом, в отчаянии: что будет делать Саша Жариков? Ведь на самом деле он никакой не летчик. Он неизвестно кто!

Черная пантера утешает девочку. А Настя мучается: ведь пионер — настоящий друг. Ей так хочется стать пионеркой, а она подвела своей вредной, нечаянной выдумкой бедного Сашу!

Но тем временем в классе Саша Жариков рассказывает... про самолеты. И как рассказывает! В фильме содержание его увлеченного рассказа передано не словами, а кадрами: в небо поднимаются самолеты. Сняты они так, что напоминают странные, но живые существа. Со своими косыми крыльями и серебристыми овальными телами они как бы воплощают разум и упрямую силу полета. Операторы Б. Середин и А. Яциневичус нашли удачные ракурсы, которые привычным для нас машинам придают черты необычной сказочности.

Значит, Насте повезло, и Саша Жариков — летчик?

Ничуть не бывало: он заправщик на аэродроме, а сам, хоть и влюблен в самолеты, никуда не летал.

Но Настя спасена: снова ее выдумка оказалась не вразрез, а рядышком с действительностью. Снова авторы сыграли на неожиданном совпадении фантазии и реальности.

Эта шутливо-игровая форма киноповествования естественна: невозможно, казалось бы, говорить о Настиных фантазиях всерьез. И тем не менее они заслуживают доброжелательства и даже уважения.

Ведь Насте очень хочется быть со всеми, хотя она, и правда, немножно не такая, как все. Ей хочется произнести свою пионерскую клятву, как Эдик Сыроегин произнес свою. Неужели же Настя такой человек, что ее нельзя принять в пионеры?

«Ох, уж эта Настя!». Настя — Ира Волкова

Но почему, собственно?

Настины фантазии изобретательны и добродушны. Ее черная пантера никому не делает зла. Например, когда ребята в классе смеются над девочкой за ее россказни об ЭОЛИСе, реальное время вдруг «останавливается» и зритель видит игру Настиного воображения: бесшумная и гибкая пантера по свистку входит в класс, плавно пробегает по партам и, пугая ребят, никого при этом не трогает, даже главную Настину обидчицу, Любу Ситникову.

За этой своей обидчицей Настя потом, во время занятий по художественной гимнастике, гонится с луком в руках и расстреливает ее стрелами, но так, что ни одна стрела в Любу не попадает. Все, конечно, происходит опять-таки в воображении и снова — с помощью удачно выполненной мультипликации. Остальные девочки ни за кем не гонялись, ни в кого не стреляли из луков, а просто кем-нибудь себя представляли. Одна только Настя придумала сюжетный этюд: ей интересно преображать окружающее, а это требует какой-нибудь истории, действия.

Автор сценария В. Спирина предложила для экранного воплощения интересный, своеобычный характер героини, режиссер Г. Победоносцев не только точно угадал юную исполнительницу, но и сумел направить ее усилия по верному руслу, а Ира Волкова сыграла свою Настю с большим воодушевлением, искренностью, убедительностью. Настя Рябинина оказалась на редкость привлекательной и органичной.

В мире фильма вообще получается, что Настя, которая, по мнению Саши Жарикова, «не врет, а так играет», организует вокруг себя, сама о том не заботясь, разнообразные события.

Если бы не Настино воображение и доверчивая к людям непосредственность, никогда не познакомились бы Света и Саша Жариков и уж наверняка не услышали бы ребята замечательного Сашиного рассказа про самолеты.

Настина фантазия вносит в жизнь активное начало, в ней живет избыток душевной энергии, привлекающей людей. Один из Настиных одноклассников, Эдик (его хорошо играет Сережа Кусков), даже поверил в существование ЭОЛИСа, потому что почувствовал: «Настя — самая лучшая девчонка в классе, а может быть, даже и в школе». И не случайно, что именно он, Эдик Сыроегин, оказался в поле зрения кинообъектива: ведь фильм начался с того, что Эдика, поверившего в существование ЭОЛИСА, в пионеры приняли. Может быть, примут и Настю, создавшую этот свой ЭОЛИС на базе «экспериментально-опытного» строительства?

Разве способность мечтать — уместно вспомнить даже старинное слово «грезить» — не является признаком своего рода человеческой глубины и красоты душевной, если эти грезы гармонируют с явью, оказываются своего рода «магическим кристаллом», глядя через который человек видит новизну и поэзию там, где для других существуют лишь проза и быт?

Игра Настиного воображения — это даже не столько игра, сколько работа. Если бы Настя мечтала неуверенно и робко, соглашаясь в глубине души, что ее ЭОЛИС всегонавсего игра, то характер девочки так не озадачивал бы окружающих. Но в том-то и дело, что Настя убеждена: хотя ее ЭОЛИС — это не экспериментально-опытное строительство в Лисичках, но он тоже имеет право существовать всерьез. В кинофильме создания Настиного воображения обретают особую форму: они живут в кадрах мультипликации. Смысл этого приема не только в том, чтобы разграничить для зрителя область Настиной мечты от окружающей реальности, но и в том, чтобы показать наглядно силу фантазии девочки, ее способность увлечься процессом внутреннего преображения всего, что воспринято извне.

Это свойство увлечься и поверить, что мечта, преображающая жизнь, существует всерьез, и есть странность и особенность Настиной натуры.

Но странность эта — предпосылка таланта.

Может быть, таланта поэта, способного усилием души и воображения создать вдохновляющие своей внутренней правдой строки, может быть, таланта ученого или инженера — ведь для того чтобы осуществлять новое, надо обладать способностью зажечься тем, что пока еще не осуществилось.

Сумеют ли взрослые понять эту особую творческую природу Настиной странности? Во всяком случае, авторы фильма оценили ее по достоинству. Они увидели огромные возможности реалистической мечты, «воздушных замков» на «земных» фундаментах. И Настина мама понимает, что реальное надо уметь видеть в чудесных перспективах небывалого.

— Не надо в жизни все расшифровывать, а то не останется ничего чудесного!— отвечает Настина мать практичной Свете, напоминающей, что ЭОЛИС — просто «экспериментально-опытное» строительство, а вовсе не чудесная страна, хоть его название и звучит, как «эолова арфа».

Отношение к фантазии, к мечте характеризует героев фильма. Света, например, тоже мечтает, но ее мечта — из области быта и простых желаний. Она мечтает о том, что уже есть,— просто у нее самой еще нет э т о г о. Настя же мечтает о том, чего нет еще нигде,— об ЭОЛИСе, а мечта, собственно, для того и предназначена.

И серьезная Люба Ситникова, которая терпеть не может Настю за вранье, по сравнению с Настей, воспринимается комически. Ведь Любина фантазия подражательна: это всего лишь пересказ прочитанных книг. И выбирая «взрослые» — но вовсе не лучшие! — примеры для подражания, Люба в своем выступлении на пионерском собрании (вопрос о приеме Насти в пионеры был поднят вновь) напыщенно говорит: «Пионер смело стоит за правду, а Настя — не стоит». Впрочем, тут уже далеко не все девочки на ее стороне (в начале фильма они все были против Насти, и это выглядело шаблонно). И вожатая делится с ребятами догадкой: «А может, Настя и не врет вовсе, а выдумывает такие сказки?»

Оказывается, и многие из взрослых на Настиной стороне.

Преподавательница художественной гимнастики понимает свою способную ученицу: в детстве она сама вела себя так же, и всем рассказывала, что воевала в интернациональной бригаде в Испании, где сражался ее отец. Она ободряет девочку. Да и Марианна Борисовна, хоть и выглядит поначалу слишком уж педантичной и наивной, как это нередко случается с учителями в кинофильмах, даже Марианна Борисовна иначе теперь относится к фантазерке Насте.

Что же решит собрание? Примут Настю Рябинину в пионеры или нет?

...На фоне памятника павшим за Родину подле вечного огня выстроилась торжественная пионерская линейка.

И вот уже Настя в строю вместе со всеми. На экране крупным планом ее лицо:

— Я, Рябинина Настя, вступая в ряды Всесоюзной пионерской организации имени Владимира Ильича Ленина, перед лицом своих товарищей торжественно клянусь...

Настю Рябинину приняли в Пионерию: она со своим ЭОЛИСом достойный гражданин этой страны самых молодых строителей небывалых городов из неслыханных материалов, первооткрывателей и новоселов чудесного края, Лукоморья. И взрослые строители настоящих экспериментальных городов из вновь созданных материалов понимают, что избыток душевной энергии — богатство, нужное людям. Не бывает творчества без воображения, а воображение не бывает без игры. Способность мечтать — творческое начало личности, активное начало жизни.

Фильм «Ох, уж эта Настя!» добавляет еще одну интересную страницу в своего рода художественную кинолетопись о юном поколении, о нашей пионерии. Были ленты о пионерской жизни довоенного, мирного времени, о героических подвигах пионеров в Великую Отечественную войну; такие фильмы, как «Друг мой, Колька!», «Звонят, откройте дверь!», «Телеграмма», раскрыли мир юных уже наших дней. Помните, с какой настойчивостью, упорством разыскивала «первых пионеров» Таня Нечаева («Звонят, откройте дверь!»), и сколь созвучной ее душе, ее внутреннему настрою оказывалась призывная мелодия пионерского горна, раздавшаяся в финале фильма. А поиски, которые вели школьники Тоша и Костя в «Телеграмме»,— поиски подлинных героев времени — не только помогли увидеть реальные человеческие богатства юным героям картины, но и в них самих обнаружили многообещающие зачатки.

«Звонят, откройте дверь!», «Телеграмма» связывали настоящее с прошлым. «Ох, уж эта Настя!» от настоящего протягивает нить к будущему. К тому будущему, что уже обретает конкретность — силой творческого воображения, по законам реалистической мечты.

Дыхание эпоса

Ан. Вартанов

«Рустам и Сухраб». Сценарий Г. Колтунова. Постановка Б. Кимягарова. Оператор Д. Худоназаров. Художник Ш. Абдусаламов. Композитор А. Меликов. Звукооператор Л. Воскальчук. «Таджикфильм», 1971.

Перед создателями фильмов, основанных на древних легендах и сказаниях, реальной угрозой возвышаются две опасности. Первая из них — увлечься музейной реставрацией старины, когда каждая третьестепенная деталь превращается в предмет вожделенного любования авторов. Вторая — превратить жемчужину национального эпоса в эдакий кинобоевик с разрываемыми в клочья страстями, с натуралистическими подробностями, заставляющими доверчивого зрителя содрогаться от ужаса и испуга. Фильмы первого рода подчас радуют историков и филологов своей дотошной иллюстративностью, но обычную публику ввергают в уныние и скуку; вторые — хотя и находят своих зрителей среди тех, кому нравится видеть на экране мелодраматическое столкновение чувств, вонзающиеся в человеческое тело по рукоятку мечи, потоки крови, лошадей, ломающих на скаку себе ноги, и т. п.,— все же большинству аудитории претят, вызывают реакцию негативную.

В фильме «Рустам и Сухраб», снятом на «Таджикфильме» по бессмертной книге Фирдоуси «Шахнаме», есть и тщательно воссозданные этнографические подробности, и эффектнейшие сцены битв. Любитель старины не раз усладит свой взор убранством жилищ, живописной одеждой, оружием, всевозможными ритуалами военной жизни. Поклонника кинематографической динамики, несомненно, привлекут с размахом поставленные сцены битв, в которых участвуют сотни воинов, яростные поединки богатырей, лихие конные погони. Но ни этнография, ни динамичное зрелище не становятся для авторов картины самоцелью. Всякий раз, когда, кажется, само

содержание эпизода неминуемо толкает кинематографистов к той или иной крайности, сценарист и режиссер благополучно проводят свое судно между Сциллой и Харибдой.

Особенности фильма «Рустам и Сухраб», являющегося завершением работы режиссера Бориса Кимягарова над кинотрилогией по книге Фирдоуси, таковы, что позволяют на конкретном материале поставить важный для нашего экранного искусства вопрос о праве на эпос. В последние десятилетия, плодотворно развивая линию психологического кино, обретя — и в значительной степени теоретически осмыслив — концепцию поэтического, лирического кино, мы как-то упустили из внимания ту сторону нашего искусства, которая связана с кинематографическим эпосом. Для многих кинематографистов и зрителей киноэпос — это что-то давно минувшее. Современные попытки снимать в эпическом ключе чаще всего неудачны потому, что авторы фильмов (будто в сговоре с противниками эпического жанра) понимают его как синоним тяжеловесности и театральности, как «сделанность» важнейших компонентов кинематографического произведения. Вместе с тем попытки отказаться от эпоса вовсе или модернизировать жанр, облегчить его существенно обедняют наше киноискусство, лишают его многих важных черт.

Ценность фильма «Рустам и Сухраб» — скажу об этом, забегая вперед,— состоит в том, что он вновь утверждает право кинематографа на эпос, причем не в качестве альтернативы увлекательности, живости, кинематографической целостности. Эпичность здесь не пышные кинематографические одеяния, не каноны экранной формы, а само содержание, сама художественная ткань ленты.

Верное в жанровом отношении понимание вещи началось уже на стадии драматургии.

В распоряжении автора сценария Г. Колтунова оказалась несравненная по своим литературным достоинствам и необъятная по размерам поэтическая книга. Выбрать, ограничить себя, остановиться было весьма непросто. Стихи Фирдоуси божественно хороши, и они помимо воли влекут к себе, нанизываясь строка на строку, глава на главу. Бескрайние исторические просторы, целые поколения и династии, сменяющие друг друга на ее страницах, все это взывает к кинематографическому летописцу поэтической классики. Каждый сюжет из «Шахнаме» кажется будто специально сложен для кинематографического эпоса, каждый характер будто ждал целую тысячу лет — с момента его создания великим мастером — изобретения Люмьера. И вот теперь, когда настала пора, когда хочется и это и то перенести из книги на экран, нужно обладать редким профессиональным хладнокровием и снайперской точностью, чтобы взять из «Шахнаме» — во имя ее же блага — лишь то, без чего нельзя обойтись.

Отобрав самое необходимое, сценарист вместе с тем сумел отобранное сформировать в подлинно кинематографический сюжет. В фильме — и в этом несомненная заслуга Г. Колтунова — нет неуклюжей громоздкости частей, которая чаще всего становится следствием несоразмерности литературных и кинематографических образных структур. Глыбы национального эпоса усилиями сценариста-архитектора резко сократились в размерах, однако смысл, образное значение каждой из частей поэмы остались ненарушенными. Развитие событий в картине происходит неспешно, значительно, но длиннот в нем не найти: каждая сцена продиктована логической необходимостью в повествовании, она несет на себе нагрузку одной (а то и больше) из сюжетных линий целого.

Выстраивая фильм, драматург столкнулся с искушением, перед которым, по чести сказать, нелегко устоять профессионалу, знающему, что его детище должно завоевать сердца миллионов зрителей. Герой картины молодой и красивый богатырь Сухраб встречает красавицу персиянку, дочь шаха Гурдофарид, и, как водится в легендах, влюбляется в нее. У сценариста в руках был обильный поэтический материал, чтобы подробно разработать этот мотив сюжета. Но помня о том, что главной для экранного произведения является та линия поэмы, которая вынесена в название

«Рустам и Сухраб»

фильма, сценарист рассказал о любви Сухраба и Гурдофарид весьма скупо, лишь в той степени, в какой она нужна для развития основной темы. Так, кроме начального, в картине остались только два эпизода, связанных с взаимоотношениями Гурдофарид и Сухраба: тот, в котором Гурдофарид, проникнув в стан туранцев, где находится ее плененный брат, пытается сделать все, чтобы не состоялся бой любимого с непобедимым богатырем Рустамом, и финальный, где девушка становится свидетельницей кровавого итога поединка.

Для того чтобы оправдать этот лаконизм в рассказе о любовной истории, в фильм введена короткая сцена, на мой взгляд, вовсе ненужная. Я имею в виду момент, когда Сухраб в своем шатре лепит из глины фигурку Гурдофарид. Эту чувствительную сцену нарушает суровое напоминание о том, что «любовь подождет — продолжаем войну», и богатырь демонстративно ломает незавершенную скульптуру. Мотивированная таким вот искусственным способом «отсрочка» любовных эпизодов кажется мне произволом сценариста. Надо заметить, что Г. Колтунов, который умеет крепко держать в своих руках все нити происходящих событий, в этом фильме в подавляющем большинстве эпизодов авторского произвола не проявляет, позволяя сюжету развиваться достаточно естественно. Впрочем, кристальная простота фабулы, присущая легенде о Рустаме и Сухрабе, не требует от сценариста какой-либо искусственной драматизации или сюжетных ухищрений, и движение событий происходит совсем в духе книги Фирдоуси — ясно и однозначно.

Лишь в одном случае Г. Колтунов — чтобы создать напряженное ожидание у зрителей — допускает некоторую неопределенность. В важнейшем эпизоде в лагере туранцев, где воспитатель Сухраба пытается предупредить Рустама, что тому придется сражаться с собственным сыном, богатырь убивает воспитателя, не дослушав его последнего решающего слова. У зрителей возникает предположение, что Рустам догадался о том, что Сухраб — его сын и не хочет оставлять в живых лишнего свидетеля своей тайны. А поскольку во всей драматургии фильма знание и незнание Рустама и Сухраба об их кровном родстве является движущей силой всех коллизий, то это предположение надолго придает событиям двусмысленность. Сухраб мучится догадками: не с отцом ли предстоит ему сразиться. Он долго допрашивает Рустама, просит его назвать свое имя, но Рустам все время уверяет Сухраба, что он-де простой воин, не ведающий славы знаменитого богатыря. Все это время мы, зрители, предполагаем, что Рустам, возможно, знает разгадку тайны и в определенный момент раскроет ее сыну. Лишь неожиданный и коварный удар ножом, нанесенный отцом сыну, окончательно все разъясняет.

Признаться, такого рода двусмысленности — не в духе поэзии Фирдоуси. Но, думаю, сценарист имел право на эту вольность, так как она не изменила что-либо существенно в поэме, а ввела тот самый элемент психологизма, который делает ленту интереснее для современного зрителя. Все-таки, чтобы не прослыть ригористами, мы вынуждены признать, что большинство зрителей приходит сегодня в кинотеатр не для того, чтобы слушать стихи или читать их с экрана: кино — искусство действия, и только тогда, когда есть интерес к происходящим событиям, может появиться соответствующий интерес и к собственно поэзии. Вот почему усилия сценариста были направлены прежде всего на то, чтобы сюжет из «Шахнаме» стал интересен для самого широкого зрителя. В этом, по-моему, заключается большое достоинство драматургии фильма.

Даже в тех редких случаях, когда Г. Колтунов использует «ходы», известные кинематографу еще с той поры, когда он назывался Великим Немым — скажем, griffитовская «подоспевающая помощь» в «исполнении» матери Сухраба Тахмины,— он делает это весьма тактично и неназойливо.

Однако и в этом и в некоторых иных драматургических моментах в удаче «повинен» не один драматург. Речь идет о такой важной области кинематографического творчества, как воплощение режиссером драматургии вещи. Это очень тонкое дело: в постановке фильма вскрыть пружины, ведущие действие от завязки к кульминации, от одной коллизии — к другой. Борис Кимягаров, опытный мастер своего дела, прекрасно чувствуя целое, умеет, когда нужно, подчеркнуть, выделить или, напротив, притушить тот или иной момент в драматургии фильма. Так, скажем, появление Тахмины в военном лагере перед тем, как в Долине Тюльпанов, в отдалении от войск туранцев и персов, должны сразиться не на жизнь, а на смерть ее муж и сын,— режиссер не использовал для постановки эффектной мелодраматической сцены. Эта драматическая ситуация послужила скорее толчком к другим событиям: Гурдофарид, узнав от Тахмины тайну Рустама и Сухраба, пытается успеть доскакать в Долину Тюльпанов, чтобы предупредить кровопролитие. И в самом финале, когда убитого Сухраба оплакивает его невольный убийца Рустам, а рядом появляется Тахмина — это не демонстрация драматического приема (помощь не успела — преступление свершилось!), а необходимый дополнительный штрих в страданиях отца по убиенному сыну.

Тактичность, неназойливость режиссуры в обращении с драматургическим материалом вовсе не означают отсутствия твердой руки, формирующей структуру всего фильма, его облик. Работу Б. Кимягарова отличает весьма четкое следование своему замыслу, раскрытие которого происходит постепенно, от эпизода к эпизоду, от одного поворота сюжета к другому.

Дело в том, что при всей своей простоте

«Рустам и Сухраб». Гурдофарид — С. Исаева, Сухраб — Х. Годоев

и целостности история Рустама и Сухраба воссоздана в фильме так, что к ее финалу зрители должны испытывать чувства, если не противоположные, то, во всяком случае, несходные с теми, с которыми они начинали смотреть картину. Ведь открывается фильм торжественными сценами поединков богатырей: всадники борются, применяя разное оружие, поражая смелостью и силой. Один за другим показаны триумфы Сухраба, который своими победами приумножает славу туранского шаха, знающего тайну Рустама и задумавшего убрать его с дороги руками сына. В первой половине картины авторы, однако, не очень-то озабочены тем, чтобы зрители резко дифференцировали героев, размышляя над их моральными качествами и историческими заслугами. Создатели фильма стараются увлечь нас красотой поединков, упиваясь той силой и грацией, которую проявляет в турнирах красавец Сухраб. Этот богатырь начинает нравиться с первых же его батальных успехов: зритель отдает ему свои симпатии, не задумываясь над тем, что Сухраб себялюбив, нередко кичлив, а иногда и по-настоящему жесток. Но такова уж сила внушения искусства (и — замечу — такова задача режиссера), что, даже услышав из уст прекрасного Сухраба приказ поджечь персидские села с неповинным мирным населением, мы не отворачиваемся от него и не перестаем желать ему успеха. Угрозы Сухраба кому-то отомстить, кого-то зарезать, кого-то низвергнуть воссоздают ту атмосферу вражды, бесконечных кровавых войн, в обстановке которых развертывается трагическая история отца и сына. Начальный кадр фильма — пестрое, живописное войско туранцев, подобно саранче облепившее песчаные горные склоны, раскрывает содержание нравственного лейтмотива первой половины произведения. В нем, в этом кадре, пластически воплощена мысль об истинной цене человека, о его месте в событиях, которые вслед за тем развертываются: человек-песчинка, человек-игрушка в руках власть предержащих, человек — жертва хитросплетений и интриг.

Однако во второй части картины, когда вражда туранцев и персов, бесконечные жестокости, коварства, кровопролития, совершаемые с необыкновенной легкостью,— все это становится впрямую связанным с предстоя-

«Рустам и Сухраб». Тахмина — С. Норбаева, Сухраб — Х. Годоев, Рустам — Б. Ватаев

щим боем отца и сына (а, замечу, авторы фильма сделали все, чтобы Рустам был нам столь же симпатичен, что и Сухраб), наряду с мотивами военной доблести и турнирных успехов в жизни богатырей, все чаще начинает звучать и другой мотив. Мотив бесцельности сражений, в которых массы воинов, овеянные славой богатыри отдают свои жизни во имя захватнических помыслов кровожадных шахов. И в какой-то момент сюжетная линия, заставлявшая нас гадать, смогут ли отец и сын избежать взаимного кровопролития, впрямую подводит к важному философскому обобщению, которое затем, чуть позже, прозвучит в устах умирающего Сухраба. Юноша, для которого война — увы — уже кончилась, молит отца пойти к войскам и остановить бессмысленную бойню.

Итог, к которому естественно приходит действие фильма, тесно связан с идейным замыслом всей вещи. Протест против братоубийственной войны, против человеческих жертв, приносимых в угоду кучке владык,— все это логически вытекает из истории отца и сына. Для того чтобы мысль была четче, острее, режиссер, в отличие от книги, где туранцы показаны как агрессоры, ведущие захватническую войну против персов (тут сказались, очевидно, национальные симпатии Фирдоуси), не делает особых различий в характеристике враждующих сторон. Этим он лишний раз хочет подчеркнуть: нет смысла искать правых и виноватых в войнах, которые ведутся не в интересах народа, а вопреки им.

Последовательно развертываемая в художественном материале концепция вещи потребовала от постановщика чрезвычайного внимания ко всем образным компонентам. Первым, важнейшим среди них стал изобразительный строй картины. Оператор Д. Худоназаров и художник Ш. Абдусаламов тщательнейшим образом продумали и воплотили в фильме все стороны его изобразительности— начиная от цветовой тональности и кончая деталями быта.

Картина снята в основном в красно-желтых тонах. Эта цветовая гамма определяется и местом действия и образным замыслом. Пустыня желта, а в предзакатные часы, освещенная красным солнцем, имеет отчетливый розовый оттенок. Горячий, красный цвет фильма — это еще и цвет яростных битв,

«Рустам и Сухраб». Тахмина — С. Норбаева, Сухраб — Х. Годоев, Рустам — Б. Ватаев

цвет крови, обильно проливающейся на полях сражений. Красный цвет создает дополнительное драматическое напряжение. И, думаю, усилиям оператора фильм как раз во многом обязан тем, что держит зрителя в соответствующем эмоциональном настрое.

Финальные сцены в Долине Тюльпанов особенно удались Д. Худоназарову. Тут он проявил себя не только приверженцем эпической манеры, но и незаурядным лириком. Нежная зелень, белые шапки цветов, колышущихся на горизонте, как бы обволакивающих богатырей, создают (заметьте: впервые в этом фильме) предельно мирную атмосферу. Трудно поверить, что именно здесь должна разыграться трагедия — так и кажется, что отец с сыном пришли сюда, чтобы отдохнуть, провести время за приятной неторопливой беседой, полюбоваться природой. Бело-зеленая гамма (заменившая предшествовавшую ей красную) после смерти Сухраба вновь сменяется цветом крови: та же долина, то же поле покрыто красными тюльпанами.

Этот яркий образ обладает, пожалуй, наибольшей силой эмоционального воздействия. Если не в упрек фильму, то во всяком случае с некоторым сожалением следует сказать, что четко разработанный — от первого кадра до последнего — художественный замысел фильма, его скрупулезное воплощение драматургом и режиссером как бы ввели в строгие рамки поэтическую стихию вещи. Иногда может показаться, что перед тобой — экранизация прозы, а не стихотворного произведения.

Кстати об экранизации стихотворных произведений. Очень часто — что уж тут греха таить — такие фильмы оказываются заснятой на пленку декламацией стихов. Даже если актеры читают стихи отменно, мы ловим себя на мысли, что скорее слушаем, нежели смотрим фильм. Но как только произведение кино перестает воздействовать на нас в совокупности своих зрелищных качеств, возникает дидактика, экранная эстрада.

Б. Кимягаров и его соавторы прекрасно знают эту опасность и немало сил потратили на ее преодоление. Надо сказать, что их успех превзошел все ожидания: ни в одном эпизоде «Рустама и Сухраба» нет ощущения, будто нам ч и т а ю т с т и х и (и в то же время ни один эпизод не звучит как проза). Насыщенность действием каждой сцены, мизан-

сцены, акценты актерской игры, интонация голоса, даже пластика движения в кадре — все это призвано нарушить метрическое однообразие стиха, как бы предупредить возможное ощущение искусственности. Лишь в одном случае, когда нужно по замыслу драматурга создать ощущение неопределенности — в сцене, о которой уже говорилось,— воспитатель Сухраба говорит Рустаму слова, где сознательно подчеркнуты рифмы. Зритель, по воле авторов, «услышавший» стихи, понимает, что окончание фразы «твой единственный...» может быть только «сын». Рустам в фильме, естественно, стихов этих и этой рифмы не улавливает, и он убивает воспитателя Сухраба, по-своему закончив его фразу. «Враг»,— произносит он, и для нас, зрителей, открывается увлекательный простор предположений и домыслов.

Но, повторяю, этот эпизод — единственный, где поэзия Фирдоуси звучит с подчеркиванием присущей ей рифмы и специфически стихотворного метра: в остальных случаях стихи воспринимаются зрителем как естественнейшая форма изъяснения мыслей и чувств кинематографических героев. Я говорю об этом качестве картины не в форме простой констатации, но с явным оттенком похвалы, потому что естественное, казалось бы, свойство экрана ассимилировать образность других видов искусства при экранизации не всеми понимается верно. В некоторых картинах, сделанных по стихотворным оригиналам, скажем, в прежних экранизациях поэм Пушкина, предпринимались теоретически бесплодные попытки создать совершенную кинематографическую копию литературной поэтической формы.

В результате этого не возникало истинной поэзии и в то же время существенно страдало кино. Получалось нечто вроде оперы, где синтез искусств позволяет каждому из составляющих сохранять свою автономию: в кино, как известно, такое невозможно, потеря подлинности влечет за собой и нарушение ощущения кинематографической целостности.

Б. Кимягаров, прекрасно понимающий несходство образности, присущей кино и литературе, очень осторожно сталкивает «в лоб» эти две стихии. Пожалуй, даже слишком осторожно — не потому ли он так редко обращается к собственно поэтическим образам. Упавший сраженным ястреб в тот момент, когда в первом бою сын победил отца, или застывшие словно в ужасе горы, внимающие словам Тахмины в финальном эпизоде,— таких кадров в картине немного.

Стройная драматургия, продуманная четкая режиссура, яркий изобразительный ряд фильма — все это облегчило актерскую работу, во многом предопределило удачу основных образов. Пожалуй, откровенно не получились лишь претенциозная роль туранца, наделенного сатанинскими наклонностями, и аморфная фигура поэта, пытающегося что-то возражать шаху. Исполнители же центральных ролей и прежде всего Рустама (актер Б. Ватаев) и Сухраба (Х. Годоев) создают образы, органично вписывающиеся в общую стилистику произведения. Конечно, у Ватаева гораздо больший актерский опыт и он куда свободнее ведет себя перед кинокамерой. Потому в сценах, требующих работы на крупных планах, актер так убедителен, психологически точен, и недаром, кстати, единственный в фильме сверхкрупный план, в котором во весь экран показаны лишь глаза Рустама, принадлежит Ватаеву. Х. Годоев, напротив, лучше себя чувствует в некотором отдалении от камеры: пластика его фигуры оказывается подчас более выразительной, нежели лицо.

В фильме очень мало эпизодических персонажей. Его второй план — это солдаты, народные массы. И хотя они не персонифицированы, нам не дано различать их в лицо, мы постоянно чувствуем их активное присутствие в фильме: и когда они в напряжении ожидают исхода турнира богатырей, и когда идут стеной на приближающиеся вражеские войска.

Есть своя закономерность в том, что картина, начавшаяся с радости упоения битвой, приходит к острой потребности мира, что история шахов и их любимцев богатырей оказывается понятной до конца лишь при участии — пусть пока безмолвном — народных

масс. Великие произведения эпической литературы тем и отличаются от заурядных сочинений, что в них все характеры и события увидены и осмыслены с позиций истории, для которой каждая личность есть частица народная. Фильм таджикских кинематографистов «Рустам и Сухраб» сумел передать это качество шедевра Фирдоуси в созвучии с идеями современности, и в этом, пожалуй, самое радостное в их успехе.

Поиски поэтики и соблазны оптики

Б. Рунин

«Пой песню, поэт...». Сценарий Г. Шпаликова и С. Урусевского. Постановка С. Урусевского. Оператор С. Урусевский. Художник Д. Виницкий. Композитор К. Молчанов. Звукооператор О. Буркова. «Мосфильм», 1972.

Что такое мелодекламация — все хорошо знают, но, наверно, далеко не все ее любят. Почему-то так называемое выразительное или, как теперь принято говорить, художественное чтение стихов под музыку в восприятии современного человека почти обязательно сопряжено с ощущением досадной чувствительности, раздражающей аффектации. Какая-то заведомая эмоциональная нескромность чудится нам в таком намеренном усилении поэтического слова. Видимо, для современного слуха наложение мелоса на стих, который всегда и без того изначально интонирован, то есть сам по себе обладает мелодикой, кажется излишним. У поэзии есть свое словесно-звуковое содержание, зачем же педалировать его музыкой?

Вряд ли кто-нибудь возьмет на себя смелость возводить эту точку зрения в закон. И все же, видимо, не случайно в самом термине «мелодекламация» (как и «мелодрама») негативный смысл исторически проступает все явственнее.

Что же сулит нам чтение стихов не под музыку, а «под изображение», под ритмически организованную череду зрительных впечатлений? Кто знает, быть может, в самом сочетании динамики стихотворной речи с движущимися на экране красочными картинами бытия таится какая-то еще неведомая выразительность? Кинематограф — искусство молодое, синтетичное по своей природе, непрестанно обогащающее себя освоением все новых и новых пластических и звуковых возможностей. Хотя бы уже по одному этому декретировать эстетический запрет на «кинодекламацию» было бы неразумно. Ведь в отличие от мелодекламации тут еще мало что испробовано и, уж во всяком случае, далеко не все открыто. Тем более что сложные связи словесного и зрительного образов в кинематографе вообще пока мало изучены.

●

В киноповести или — не знаю, как точнее определить в данном случае жанр, — пожалуй, в кинопоэме С. Урусевского и Г. Шпаликова о Сергее Есенине стихи поэта звучат почти непрестанно на протяжении всей картины. Если не считать нескольких эпизодов в начале (посвященных безмолвной любовной игре Танюши и «кучерявого парня»), голос артиста С. Никоненко, играющего главную роль, сопровождает зрителя с первого до последнего кадра. Что касается других персонажей, то они либо тоже изъясняются только стихами, либо просто молчат.

Итак, одна из главных особенностей этой необычной картины — она вся построена т о л ь к о на есенинском тексте. Точнее сказать, на есенинском стихотворном тексте. Других с л о в тут вообще нет, за исключением известных песен «Как родная меня мать провожала...» и «Наш паровоз» да еще нескольких междометий и непрослушиваемых реплик, кое-где создающих иллюзию разговорного фона.

Именно этот ц и т а т н ы й п р и н ц и п, последовательно проведенный с начала и до конца, пожалуй, в наибольшей степени предопределил структуру фильма, его драматургию, его композицию, его монтажные особенности, наконец — самый характер его образ-

ности. Думаю, что эта строгая цитатная выдержанность с самого начала связала авторов по рукам и ногам. Достаточно сказать, что она обрекла на бессловесное существование и Есенина-мальчика, и его первую любовь — бегущую по полю девочку, и уже упомянутых Танюшу (Т. Игнатова) и «кучерявого парня» (Е. Киндинов), не говоря уже о многих персонажах второго плана. Все они живут в этой кинопоэме по законам пантомимы, а кое-где и по законам балета.

Да и другие персонажи, такие, как Анна Снегина (Н. Белохвостикова), мать (Н. Ужвий), мельник или дед, высказываются в картине или подают реплики лишь постольку, поскольку их прямая речь содержится в стихах Есенина и может быть процитирована именно как прямая речь. Тем самым обет молчания на них не распространяется — они живут уже не по законам балета, а по законам драматической сцены. Но, оказывается, тем очевиднее скудость их словесных реакций, их речевая скованность. Я думаю, что она ограничила возможность их полноценного экранного существования даже в еще большей степени, нежели откровенная пантомима.

Зато сам Есенин получает в фильме возможность и выговориться и наговориться. Устами С. Никоненко он без устали читает свои стихи, обращаясь к нам, зрителям, и общаясь со своими героями. Читает за кадром и с экрана, читает вслух и «про себя» (то есть присутствуя на экране, но со сжатыми губами). Читает в качестве одного из персонажей и «от автора». Читает свои сокровенные признания и стихотворные комментарии к происходящему. О том, что чувствует, и о том, что видит. О событиях в жизни страны и о событиях в жизни сердца.

Читает старательно, «с выражением», но как-то монотонно, скучно, я бы даже сказал, безлично, словно произносит — пусть даже стихотворный, но, как ни верти, по назначению своему в этом фильме — всего лишь дикторский текст. Дикторский стих, если хотите. Такова драматургия фильма, но такова и манера исполнения. В декламации С. Никоненко отсутствует элемент непредумышленности, импровизационности, словно перед актером стояла задача — создать образ ч т е ц а, а не образ п о э т а, человека, и с п о л н я ю щ е г о стихи, а не т в о р я щ е г о их. И это — несмотря на то, что картина называется «Пой песню, поэт...» (кстати, тоже цитата — первая строчка есенинской «Баллады о двадцати шести»).

Слов нет, С. Никоненко декламирует не только «художественно», но и тактично. Он не «рвет страсть в клочья» и не опускается до «трагического шепота». Однако именно декламирует, выступая как посредник между автором и слушателем, а не как сам поэт, каждый раз заново переживающий тайну сотворения своего стиха.

Поставь С. Урусевский перед актером такую задачу, он бы, наверно, добился от С. Никоненко «авторских» интонаций, передающих душевное волнение человека, дарящего миру поэзию, рождающего образы из своих собственных, личных впечатлений, извлекающего их из своего неповторимого ощущения жизни, из своего индивидуального опыта, из своего характера. И мы бы это сразу почувствовали. Ведь процесс творчества включает в себя восторг и отчаяние, обреченность и одержимость, удивление и сомнение, внутреннюю необходимость и внешнюю отчужденность. Да мало ли еще красок и оттенков могло вобрать в себя т в о р ч е с к о е с о с т о я н и е поэта, и притом поэта столь импульсивного, столь непосредственного, каким был Сергей Есенин!

Но, видимо, С. Урусевский, поглощенный поисками совсем других красок и решением совсем иных, главным образом пластических проблем, оставил эту сторону дела без внимания. В результате С. Никоненко на протяжении всей картины предлагает нам хорошо заученный «готовый» есенинский текст в одной и той же «раздумчивой» интонации. То, что должно **было** прозвучать как таинство возникновения поэзии, как чудо появления образа, так и осталось добросовестным цитированием более или менее общеизвестных строчек.

●

Что же цитируют из стихотворного насле-

«Пой песню, поэт...». Сергей Есенин — С. Никоненко

дия Есенина авторы фильма? Каким критерием они пользуются при отборе «декламационного материала»? Каким принципом руководствуются, распределяя этот материал по картине?

Судя по обилию стихотворного текста, С. Урусевский и Г. Шпаликов справедливо исходят из того, что самое интересное в жизни поэта — его поэзия. В сущности, такую позицию им подсказал сам Есенин, который, написав когда-то коротенькую справку «О себе», закончил ее словами: «Что касается остальных биографических сведений, — они в моих стихах».

В такой установке таится немалый соблазн. Воодушевляет и возможность уйти от канонов биографического фильма. Нет, не того, давнего, который представлял собой нечто среднее между торжественной монументальностью гранитного изваяния и привычным красноречием юбилейного славословия, а полноценного, размышляющего.

Казалось бы, любая биографическая картина о художнике или писателе может предложить лишь один-единственный ракурс — взгляд на личность и творчество знаменитого человека сквозь события его времени и обстоятельства его жизни. Но вот в связи с Есениным появилась идея: а что если в данном случае отойти от этого правила и испробовать ракурс прямо противоположный. Иными словами — попытаться воссоздать окружающую поэта реальность, исходя из его лирики, применительно к ней, как бы сквозь нее, пользуясь стихотворными образами как исходным материалом.

В самом деле, а что если предложить зрителю не обычную биографию поэта, а, так сказать, биографию творческую, то есть состоящую из фактов его поэзии, и лишь тем самым — из фактов его бытия? Что если попытаться ма-

териализовать на экране не обстоятельства жизни поэта, а его лирику как таковую? Быть может, при таком подходе личность поэта раскроется в самом процессе его творческого самопознания? Ведь это многого стоит!

Кроме того, раз уж исходным моментом будет лирика, поэзия, сам бог велит строить фильм именно по законам лирической композиции, как строятся стихи. И тут тоже немало соблазнов. Не нужно думать о фабуле, об интриге, можно свободно компоновать самые разнородные вещи, привлекать самые неожиданные детали, не бояться далеких отступлений, скачков в сторону, возвратов, повторов, уповая на всеобъемлющее могущество поэтической ассоциации. Ведь лирика — это иные связи, иные сцепления, а главное — иная условность, избавляющая от многих нудных объяснений, мотивировок, обоснований. Пусть даже что-то покажется странным, причудливым, туманным — что ж, на то и лирика с ее игрой настроений, с ее глубинным, не всегда отчетливым подтекстом, с ее метафорической многозначностью...

Я думаю, что так или примерно так могли рассуждать С. Урусевский и Г. Шпаликов, замышляя свой фильм о Есенине. Пусть герой картины предстанет перед зрителем именно в качестве лирического героя есенинских стихов. Да и мать, дед, дядька тоже пусть будут не столько его родственниками, сколько персонажами есенинской лирики, существующими в том же ряду, что и Анна Снегина или Танюша.

Да, тут есть свой резон. Есенин, вынесенный за скобки жизнеописания, но зато погруженный в мир созданных им образов... Вероятно, так даже интереснее. И, конечно, труднее. Потому что зритель должен сразу понять авторскую позицию и проникнуться ею настолько, чтобы стать соучастником предложенной «игры». Иначе ничего не получится.

Но не получилось вовсе не по вине непонятливого зрителя. А потому, что авторы сами оказались недостаточно принципиальны, смелы и последовательны в реализации своей художественной идеи. Меня более всего удивило как раз то, что на протяжении всей картины они мечутся между традиционным безусловным киноповествованием и абсолютной условностью свободной метафоры, очищенной от всяких бытовых опосредований.

Уже первая реплика Есенина, которую он произносит из-за кадра, достаточно многозначительна:

Кто я? Что я? Только лишь мечтатель,
Синь очей утративший во мгле,
Эту жизнь прожил я словно кстати,
Заодно с другими на земле...

Как видите, фильм начинается с итоговых раздумий поэта, которые сразу настраивают на серьезность предстоящего разговора. Особенно если вспомнить, что это первая строфа одного из самых последних стихотворений Есенина (1925). Да и следующая его реплика, уже с экрана, — четыре строфы из «Письма к женщине» (1924), где содержится широко известное признание поэта, «с того и мучаюсь, что не пойму — куда несет нас рок событий»,— и где говорится о том, что «большое видится на расстоянье»,— тоже воспринимается как ответственная заявка на тему «поэт и время». По сути, это зачин фильма.

Но вот прошли титры с перечислением всех участников работы над картиной и вроде бы пришла пора переходить к сюжету. В кадре давно уже бегает по привольному лугу среди цветов и трав загорелый желтоволосый мальчишка, снятый «рапидом». Ага, говорим мы себе, значит, все-таки картина, как положено, начинается с детства героя. Но голос «взрослого» Есенина из-за кадра продолжает развивать ту же тему жизненного итога. На сей раз — это три строфы из стихотворения «Мы теперь уходим понемногу...». На экране все еще бегает желтоволосый мальчишка, а за кадром Есенин читает: «Счастлив тем, что целовал я женщин...»

Наверно, в такой асинхронности есть свой внутренний смысл, какая-то своя повествовательная логика. Ведь это же лирика, а лирике больше, чем какому бы то ни было другому жанру противопоказана всякая иллюстративность. Может быть, картина как раз и строится на обнаженном контрапункте звучащего и зримого смыслов?

Но только я успокоил себя таким умозаклю-

«Пой песню, поэт...». «Кучерявый парень» — Е. Киндинов, Танюша — Т. Игнатова

чением, как от него пришлось отказаться. Теперь «взрослый» Есенин читал за кадром строфу из «Черного человека» о желтоволосом мальчике с голубыми глазами, и этот самый мальчик заполнял собой экран в прямом согласии со стихами и в полном соответствии с эпизодом, рассказанным Есениным в двух вариантах своей автобиографии (о том, как дядя Саша учил его плавать, бросая в воду). Это уже смахивало и на каноническую биографичность и на «ползучую» иллюстративность.

Забегая несколько вперед, скажу, что я и дальше терялся в догадках относительно повествовательной логики и принципов цитирования, которыми руководствовались авторы фильма. Происходящее на экране либо не имело никакого отношения к тому, что в этот момент декламировалось (непроявившиеся ассоциации? несостоявшиеся метафоры?), либо представляло собой буквальный перевод со стихотворного языка на изобразительный.

В этой упорной борьбе двух начал чаще все-таки брала верх откровенная иллюстративность — что мне читали, то и показывали. Изобразительный пересказ стихов кое-где способен был даже породить недоразумения. Например, «Персидские мотивы» сопровождаются в фильме сценками из жизни Востока — старец на осле, женщины в чадрах, люди на верблюдах, мечети. Глядя на эти иллюстрации, которые следуют непосредственно за американскими, зритель может сделать лишь один вывод: после Америки Есенин поехал в Иран. На самом же деле он там никогда не был.

Зачем же здесь понадобилась мистификация, если в остальном картина считается с реальными фактами? Да и вообще, на поверку-то авторы так и не ушли от биографизма. По крайней мере, в главном биографическая

канва в картине сохранена. Сначала мы видим Есенина мальчиком, затем подростком, потом юношей. Первая мировая война. Отъезд в Петроград. Литературные салоны. Возвращение в деревню. Революция. Известность. Поездка в Америку. Снова в деревне... Правда, многие чрезвычайно важные факты опущены, но последовательность выдержана.

Однако тут возникает новый недоуменный вопрос. Если житейская хронология в картине соблюдена, то почему же так спутана хронология творческая? Условность? Но правомерна ли она? И во имя чего?

Почему, например, выступая в дореволюционном петроградском салоне, Есенин эпатирует лощеную светскую публику, декламируя отрывки из «Исповеди хулигана», написанной им в 1920 году, и из стихотворения «Мой путь», написанного в год смерти? Или почему на фоне событий первой мировой войны Есенин размышляет о ее бедствиях стихами из «Анны Снегиной», тоже написанной в последний год жизни?

Не понял я и другое. Почему авторы посчитали нужным процитировать такие большие стихотворения, как «Я обманывать себя не стану...», «Несказанное, синее, нежное...», «Шаганэ ты моя, Шаганэ!», «Не жалею, не зову, не плачу...», целиком, а другие не менее существенные для понимания духовного облика Есенина стихи, например, «Низкий дом с голубыми ставнями...», «Мелколесье. Степь и дали...», «Возвращение на родину», «Русь советская», «Письмо от матери» (которое декламирует Н. Ужвий), привели лишь в извлечениях?

И еще. Почему такие программные и значительные стихи, как «Край ты мой заброшенный...», «Черная, потом пропахшая выть!..», «Видели ли вы, как бежит по степям...», «Отговорила роща золотая...», «Мне осталась одна забава», «Да! Теперь решено. Без возврата...», «Я последний поэт деревни...» и многие другие, вовсе обойдены вниманием?

Не поймите меня превратно. Я отнюдь не настаиваю на обязательном включении этих произведений в число цитируемых. Я просто силюсь уяснить себе, исходя из каких соображений авторы картины отдавали предпочтение одним стихам или отрывкам из них перед другими? Чем вообще обусловлен их выбор? Почему они часто довольствуются без всякой, казалось бы, необходимости далеко не лучшими есенинскими строчками. Стоило ли, например, приводить из «Моего пути» такой отрывок: «В пятнадцать лет взлюбил я до печенок и сладко думал, лишь уединюсь, что я на этой лучшей из девчонок, достигнув возраста, женюсь»? Да еще потом повторять его!

Или вот еще вопрос. А правомерно ли, даже в целях обличения Америки, даже после кадров, изображающих американские бесчеловечные нравы, вкладывать в уста Есенина большой отрывок из монолога комиссара Рассветова («Страна негодяев»)? Ведь этак авторы фильма отождествляют личность поэта не только с его лирическим героем, что естественно, но и с вымышленными им персонажами, что не раз приводило к весьма нежелательным последствиям.

Быть может, по смыслу монолога здесь и нет противоречия — Есенин, как известно, не принял (да, по существу, и не мог принять) Америку. Не случайно продолжительное заграничное путешествие никак не отразилось в его лирике, настолько чужд ему был уклад заокеанской жизни, да и вообще жизни на Западе. Однако при всей его нелюбви к Америке Есенину, конечно же, был чужд и тот намеренно плакатный язык, которым изъясняется Рассветов.

В картине этот эпизод выглядит тем более надуманно, что Есенин произносит обличительный монолог комиссара Рассветова с помоста в каком-то большом зале, обращаясь к американцам. Перед нами неожиданно предстает Есенин-трибун, Есенин-оратор, ниспровергающий американский «истеблишмент» под рев толпы. Почему-то авторы картины силятся приписать здесь своему герою черты, которые были бы куда более уместны, если бы речь шла совсем о другом поэте.

Разумеется, сценаристам все это представлялось метафорой, как условно метафоричен по идее и другой эпизод, где Есенин выступает обличителем светской черни, заполнявшей

когда-то петроградские литературные салоны. Но ведь известно, что в этих салонах молодого Есенина как раз «холили и нежили» в качестве «поэта-пастушка», да и сам он охотно участвовал в этом маскараде, являясь туда в лаптях и в поддевке. «Добрый молодец, млад-Есенин потряхивал кудрями русыми, приплясывал ножками резвыми», — говорила о нем тогда Лариса Рейснер. Ненависть к вылощенной черни и понимание всей низкопробности своей былой роли салонного Леля пришли к поэту много позже.

Авторы же фильма свели воедино факт и его последующую самооценку. Отсюда на экране — явные несуразности. Есенин с кокетливым начесом на лоб, ухоженный, в аккуратном полушубке поверх белоснежной рубашки с рюшами и в модных брюках читает стихи. Изысканная публика внемлет ему, аплодирует ему. Это мы видим. А слышим совсем другое: «Я нарочно иду нечесанным, с головой, как керосиновая лампа на плечах...» Или: «Мне нравится, когда каменья брани летят в меня...» и. т. д.

Такое не может стать метафорой. Это алогизм, нелепость. Словом, оба эпизода, поставленные режиссером как бы в рифму, петроградский и американский, решительно не получились.

Однако все это лишь периферия фильма. Главное же в нем — два сюжета, о которых я еще почти ничего не сказал.

●

Есть у Есенина стихотворение «Хороша была Танюша, краше не было в селе...». Написанное начинающим пятнадцати- или шестнадцатилетним поэтом, оно позволяет ощутить несомненную одаренность автора, но в то же время несет на себе явную печать подражательности. Тут и народная частушка, и «деревенский романс», и Алексей Кольцов. Словом, очевидная стилизация на сельские темы. В то время юный Есенин написал немало стихов про любовные томления своего героя, про то, как он «уронил кольцо милашки в струи пенистой волны», как он взывает к своей суженой — «выходи, мое сердечко, слушать песни гусляра» и т. д.

В этом же ряду находится и упомянутое стихотворение про Танюшу, не столько народное, сколько «простонародное». Напомню его читателю, потому что этому стихотворению (наряду с поэмой «Анна Снегина») неожиданно выпала честь стать сюжетной и эмоциональной доминантой картины «Пой песню, поэт...». Больше того, именно оно, это стихотворение про Танюшу, как это ни удивительно, обусловило своим образным строем всю поэтику фильма, весь его «эстетический климат».

Хороша была Танюша, краше не было в селе,
Красной рюшкою по белу сарафан на подоле.
У оврага за плетнями ходит Таня ввечеру,
Месяц в облачном тумане водит с тучами игру.

Вышел парень, поклонился кучерявой головой:
«Ты прощай ли, моя радость, я женюся на другой».
Побледнела, словно саван, схододела, как роса.
Душегубкою — змеею развилась ее коса.

«Ой ты, парень синеглазый, не в обиду я скажу.
Я пришла тебе сказаться: за другого выхожу».
Не заутренние звоны, а венчальный переклик,
Скачет свадьба на телегах, верховые прячут лик.

Не кукушки загрустили — плачет Танина родня,
На виске у Тани рана от лихого кистеня.
Алым венчиком кровинки запеклися на челе, —
Хороша была Танюша, краше не было в селе.

Чем же привлекло это стихотворение авторов фильма? Наверно, своей фабульной конкретностью, той определенностью взаимоотношений и судеб, которая поддается прямому пересказу. Иначе говоря, своими событийными возможностями, теми перипетиями сюжета, которые можно изложить наглядно. Это лирическое стихотворение позволяет развернуть его в красочное киноповествование. Тут что ни слово, то вещественность, что ни строчка — зрелище, что ни подробность — цветовое пятно. Эти четыре строфы вошли в картину и как готовый сценарный кусок (обогащенный, правда, некоторыми мотивами раннего есенинского рассказа «У Белой воды») и как текст, настойчиво повторяемый затем отдельными порциями несколько раз.

И едва только Танюша появилась на экране, как пошло, поехало...

**«Пой песню поэт...».
Сергей Есенин — С. Никоненко**

Встрепенулась, оживилась, закружилась камера. Замелькали перед глазами сарафаны, юбки, икры. Завертелись поля, луга, деревья. Жанровая сценка на сенокосе приобрела «эпический размах», стала многозначительным рассказом о непреодолимом «зове плоти», о роковых страстях, о широте народной души. И все это в самом сусальном, «экспортном исполнении», под стать «бабам на чайник» и другим сувенирам из магазина «Березка». Перестук каблуков, переборы тальянки, перезвон колоколов...

Снова и снова панорамирует камера, сопровождая Танюшу, которая несется в пляске по кругу, завлекая «кучерявого парня». Этому кадру суждено и дальше повторяться — раз, другой, третий... шестой, седьмой... И на фоне фронтовых ужасов и в противовес Америке... Никак не наглядится камера на обольстительную героиню. А что, и впрямь хороша была Танюша! Недаром она проходит через весь фильм как его сокровенная глубинная тема, как цветовой символ рязанского раздолья.

Лихо пляшет Танюша. И партнер ее, после того, как он вышел и «поклонился кучерявой головой», тоже лихо пляшет. И другие пары не отстают. Танцуют — дай бог! Впрочем, что ж тут удивительного? Игорь Моисеев такие вещи ставить умеет. Да и С. Урусевскому не занимать чувства ритма.

Если С. Никоненко декламирует скучно, однообразно, с застывшим на лице выражением каменной серьезности, то камера С. Урусевского декламирует энергично, изобретательно, азартно. Она читает вслух природу, людей, животных, читает художественно, с выражением, с какими-то немыслимыми зеркалами и фильтрами, со всякими недоступными пониманию простого смертного техническими ухищрениями. Читает сквозь разнотравье лугов, сквозь колосья ржи, сквозь стволы берез, сквозь туманную рассветную дымку, сквозь просвеченные солнцем речные струи. Читает, то повышая голос до кричащих, режущих глаз цветовых контрастов, то переходя на пастельный шепот.

Несутся «рапидом» кони, бегут «рапидом» дети, танцуют «рапидом» люди, взлетают «рапидом» брызги. Водят хоровод кроны деревьев, герои вдруг озаряются радужным ореолом, размываются по краям кадры... Пока С. Никоненко старательно цитирует Есенина, С. Урусевский самозабвенно цитирует самого себя. На фоне скромного, «ситцевого» есенинского стиха он провозглашает свою оду торжествующей оптике. Картина о жизни поэта то и дело «рифмуется» с предыдущими картинами мастера. Но, конечно, ни в «Журавлях», ни в «Неотправленном письме», и даже ни в «Беге иноходца» не чувствовалось такой прямой ставки на зрелищную эффектность, на оптический аттракцион во что бы то ни стало.

Вполне понятно, что С. Урусевскому хотелось запечатлеть и «малиновое поле», и «синь, упавшую в реку», и «алый свет зари», и березы, «как большие свечки». Но почему же удивительно непосредственная полихромность есенинского стиха стала на экране такой нарочитой? Почему рязанское раздолье приобрело такой явственный привкус слащавой красивости? Красивого тоже много, но красота эта какая-то преувеличенная, самодовольная, даже хвастливая. Во как! Вот как мы умеем! И красота не волнует, не воодушевляет, не рождает ответных откликов. «Буйство глаз»? Да. Но без «половодья чувств». Холодный расчет. Стремление поразить. Драматизм красок без драматизма внутреннего действия...

Да, хороша была Танюша... Так хороша, что заслонила собой самого поэта с его мучительными вопросами: «Кто я? Что я?», «Куда несет нас рок событий?..» Так хороша, что надолго увела нас в сторону от грустного и нежного есенинского лиризма.

Есть что-то легкомысленное, даже бестактное в самом намерении войти в мир есенинских образов, приобщиться к духовной драме поэта через условно-романтическую, заведомо стилизованную, почти лубочную историю гибели Танюши. Быть может, эта аналогия не абсолютна, но, по-моему, допустима. Так вот, представим себе на минутку, как бы возмутилось наше «литературное сознание», если бы кто-нибудь вознамерился открыть нам личность Пушкина, ориентируясь преимущественно на его «Черную шаль», придав этому стихотворению ключевое значение в ряду всей пушкинской лирики.

В этом смысле выбор «Анны Снегиной», под знаком которой развивается вся вторая половина фильма, куда более обоснован. Другое дело, как «смотрится» здесь эта поэма. Авторы фильма развели ее текст на роли и сделали из поэмы элегический спектакль, подчеркнуто театральный, подчеркнуто чувствительный. В сущности, это мелодрама, с мелодекламацией, вздохами, многозначительными паузами, крупнoплановыми слезами и трагическим шепотом Анны: «Убили... Убили... Убили... Убили Борю».

С. Никоненко вынужден играть здесь бездействующего стороннего наблюдателя, «молчаливого резонера». Н. Белохвостикова — изнеженную хрупкость. И кругом все так красиво, чисто. Жалостливо. Откуда же взялась эта низкопробная стилистика, тоже слащавая, только по-иному, нежели в «Танюше»? Ведь сама поэма — отнюдь не стилизация, отнюдь не эстетизированная условность. Поэма реалистична и естественна в каждой строчке, правдива в переживаниях героев, правдива и в отражении исторических событий. Негромкая, удивительно пластичная по рисунку, она волшебным образом вобрала в подтекст величие и трагизм революционной эпохи.

Авторы фильма попытались этот подтекст изобразить. Если в «Танюше» стилизации придана убийственная реалистичность, то здесь реальность самого духа времени стилизована под романтическую символику. Если в «Танюше» балетные пейзане пляшут и ведут любовную игру преимущественно на фоне подлинной природы, то здесь подлинным событиям того времени придан характер представления, лицедейства.

Уже не беспечные пейзане, а какие-то страшные, всклокоченные театральные мужики бегут с кольями громить... декорации помещичьей усадьбы. Комбинация софитов создает иллюзию пожара. Огромные языки пламени за окном вот-вот выплеснутся на просцениум... то бишь на первый план. Непонятные верховые куда-то мчатся в темноте, совсем как в ином «вестерне». А на фоне кроваво-красного задника с клубами красного дыма, поднимающегося к солнцу, подернутому красным облаком, проносятся красные силуэты всадников революции.

Этот символ неоднократно и настойчиво предъявляется зрителю, чтобы он осознал романтику происходящего, хотя трудно придумать что-либо более чужеродное по стилю всему разговорному контексту «Анны Снегиной».

Спасительность символики проявляется в искусстве по-разному. Бывает так, что символ необходим художнику в качестве лаконичного эквивалента огромного, но еще эстети-

«Пой песню, поэт...».
Сергей Есенин — С. Никоненко,
Анна Снегина —
Н. Белохвостикова

чески не освоенного, пока только угадываемого материала, ждущего своей конкретно-образной кристаллизации. Это символика предчувствия, предвидения, предсказания, истинно романтическая в своей устремленности в будущее. Но бывает и так, что к символу прибегают как к эрзацу, когда готовое общепринятое иносказание становится удобным заменителем образа и избавляет от всех бед и трудностей художественного мышления.

Сколько их, этих безликих всадников революции, проскакало за последние годы по нашему экрану!..

Любопытно, что даже натурные съемки в сюжете об Анне Снегиной по своей стилистике совершенно театральны, словно режиссер исходил из принципа — чем обиходнее словесный ряд, тем искусственнее ряд изобразительный.

Но этим не исчерпываются стилистические метания в картине. После балета и драмы зрителю предстоит еще вкусить карнавальное зрелище. Ведь к концу мажорная нота должна возобладать над всеми прочими, это ясно. И здесь особенно важно было бы соблюсти чувство меры. К сожалению, когда в картине сельские комсомольцы «поют агитки Бедного Демьяна», опять-таки в прямом и полном соответствии с есенинской строчкой, экран способен оглушить даже самого испытанного зрителя. Оглушить звуковой и цветовой истошностью, кричащим кумачом и резкостью голосов.

Снова — в который раз! — в круг есенинских образов надолго вторгается нечто постороннее, плакатное, совсем не есенинское, ни по интонации, ни по цветовой гамме. Так можно было снять эту сцену не сквозь стихи Есенина, а со стороны и в противовес им. К счастью, самые последние кадры возвращают

нас из мира оркестров, транспарантов, факелов и бенгальских огней в «страну березового ситца».

●

Подведем итоги.

Редкостному таланту Есенина суждено было проявиться в годы небывалой ломки всех общественных институтов. Человек переходной эпохи, он ощущал себя стоящим где-то на половине пути между старым и новым миром, между деревней и городом, между традиционными и новаторскими тяготениями в искусстве. Отсюда драматизм его творчества, отсюда щемящая сердце проникновенность его лирики.

Вот уже полстолетия на поэзии Есенина сходятся вкусы и пристрастия миллионов читателей русского стиха. Быть может, за всю историю советской поэзии не было в ней явления более органичного, более демократичного и более противоречивого. Этого Есенина в картине С. Урусевского и Г. Шпаликова нет. Есть серия более или менее удачных пейзажных этюдов «по есенинским местам». Есть балет, мелодрама и карнавальное шествие «на есенинские темы». Есть два соприкасающихся, но не взаимопроникающих ряда — ряд словесный, состоящий из цитат, удивляющий случайностью, необязательностью стихотворного монтажа; и ряд изобразительный, эффектный, пестрый, безразличный к есенинской образности, поражающий порой посторонней красивостью, преднамеренностью оптических и монтажных ухищрений.

Противоречия картины никак не отражают противоречий есенинской лирики. Это совсем другие, чуждые теме фильма несоответствия. На протяжении полутора часов идет спор между стихом и картинкой. Между фактографией и условностью. Между лирической интимностью и плакатной настырностью. В пылу этого спора из кинопоэмы выпала концепция личности самого поэта. И вот в этом-то все дело.

Вероятно, в связи с фильмом «Пой песню, поэт...» будут говорить о кризисе «поэтического кинематографа». Но не в этом же суть! Поэзия и не могла возникнуть на одном желании подекламировать. Любой кинематограф, не согретый мыслью, не ставящий перед собой серьезной общественной задачи, всегда будет испытывать кризис. Не потому ли образ любимого поэта упрощен в картине до крайности? Не потому ли здесь так и не найден «поэтический» подход к стихам?

А вот о кризисе кинематографа «операторского» разговор был бы вполне уместен. Правда, для этого прежде необходимо разобраться в значении самого термина. Действительно, какой смысл вкладывается обычно в слова «операторский кинематограф»? Можем ли мы подвести под это определение фильмы, отличающиеся индивидуальными изобразительными особенностями? Ну, например, картины, снятые М. Пилихиной, В. Юсовым, И. Грицюсом? Или же вообще фильмы, поставленные бывшими операторами, например, Б. Волчеком, В. Монаховым, П. Тодоровским?

Совершенно очевидно, что ни то, ни другое обстоятельство, ни даже их сочетание не определяют собой существа интересующего нас термина, хотя оба признака вполне приложимы к творчеству С. Урусевского, признанного барда «операторского кинематографа». Да, мы сразу узнавали его почерк и тогда, когда он работал в содружестве с режиссером М. Калатозовым, узнаем и теперь, когда он сам является постановщиком уже двух картин. Но что же так явственно отличает его от всех поименованных выше операторов? Уж не пристрастие ли к так называемому анаморфированному изображению, когда в кадре все предметы почему-то вдруг сжимаются по горизонтали? (Помню, как впервые озадачил меня этот чисто формальный прием С. Урусевского в ленте, посвященной Кубе.)

Нет, дело, конечно, не в «коэффициенте анаморфозы», не в линзах и насадках на объектив, намеренно, но непонятно зачем искажающих наши привычные представления о пространстве и перспективе. Дело в эгоизме, в суетности самой камеры С. Урусевского, в ее претензиях на тотальное господство в этой картине над всеми прочими выразительными средствами киноискусства. Дело в нарушении ансамблевого характера кинотворчества.

Негативный урок фильма «Пой песню, поэт...» в том и заключается, что, посмотрев картину, сразу понимаешь бесперспективность этой сознательной установки на зрелищность произведения в ущерб всем остальным его компонентам. Есть что-то неприятно манерное в глистовидно-тощих фигурах, искаженных (остраненных?) оптикой, не щадящей даже образ самого героя картины. Но еще более противоестественной представляется мне сама исключительность положения камеры с ее неограниченной властью, с ее капризным своеволием.

То обстоятельство, что С. Урусевский предстает перед нами здесь сразу в трех ипостасях, сообщает всему происшествию особенную ясность. К сожалению, мы отчетливо видим, с каким равнодушием Урусевский-оператор отнесся к обязанностям Урусевского-соавтора сценария и как подмял он под себя Урусевского-режиссера. Такова тенденция «операторского кинематографа».

●

Картина окончена. В зале зажегся свет. Рябит в глазах. Рябит в сознании. Опять и опять бежит по экрану желтоволосый мальчишка — сквозь разнобой цитат, сквозь разнотравье лугов, сквозь разностилье кадров. Опять и опять идет в танце по кругу обольстительная Танюша. Перезвон бубенцов, переборы тальянки, перестук каблуков. Перепляс...

Перекос. Перебор.

Что есть добро...

Евгений Кригер

«Нарынский дневник». Режиссер Альгис Видугирис. Операторы Н. Рышков (дипломная работа), Альгис Видугирис. Дневник киногруппы ведут А. Видугирис, В. Табалдыев, Н. Рышков. «Киргизфильм», 1971.

Тот, кто бывал на стройках, уникальных по масштабам или по сложности инженерного замысла, помнит, конечно, состояние растерянности, смятения, оторопи и восторга, которое охватывает новичка в первые часы появления на «площадке».

«Площадка» раздалась на километры и километры во все стороны, окинуть ее взглядом немыслимо, нужны крылья, нужен полет, а в центре ее денно и нощно реет волнами железный гром, звенит, воет, стонет, ликует металл, рычат, надрываются на крутых подъемах сотни автомобильных моторов, ревет где-то яростное весеннее половодье, спешат люди отбить, отразить его штурм, опасный, зловещий, — нет, понять что-нибудь в этом столпотворении невозможно, новичок оглушен, подавлен, как путник, застигнутый в лесу слепящей, громоносной грозой.

Но вернемся в мир кинематографа.

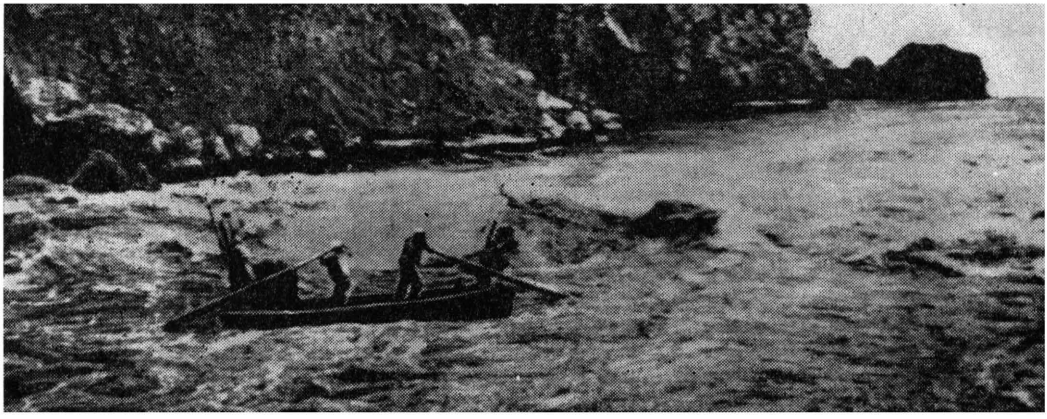
Та же оторопь, та же растерянность могли охватить авторов документального фильма «Нарынский дневник» при первой их встрече со строительством Токтогульской ГЭС в Средней Азии. Головокружительный лабиринт стройки осложняется еще и тем, что дело происходит в горах с их кручами, ущельями, с высотой свыше двух тысяч метров над уровнем моря. Представьте себе, скажем, район строительства Куйбышевской ГЭС на равнине, на плоскости, а потом силой фантазии вообразите всю эту громаду на вертикали, то есть в горах, на Тянь-Шане, среди скал и обрывов, над бешеной, непокорной, ревущей внизу рекой Нарын.

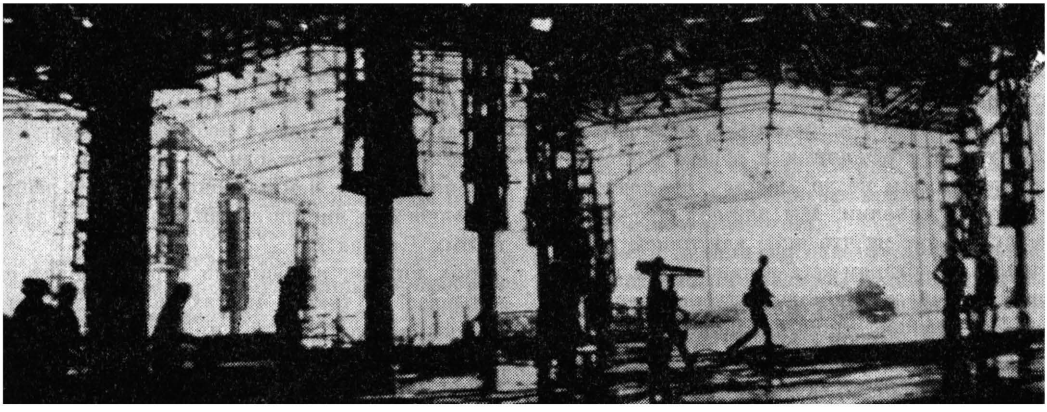
Как показать это? Как рассказать об этом? Как скомпоновать кадры, эпизоды, сюжеты, машины, лица, ландшафты, инженерию и поэзию Токтогула, как соединить их и осмыслить, если выхвачены они мозаичными камешками из грандиозной и переменчивой панорамы стройки? Нельзя же, немыслимо снять все строительство «целиком»!

Как же быть?

Познать скрытые для непосвященных закономерности сооружения уникальной гидроэлектростанции, уяснить для себя «тайны» инженерного решения и его воплощения в жизнь, а затем с академическим спокойствием и некоторой даже авторитетностью воспроизвести все это на экране?

Такой вариант киноповествования не устраивал участников киногруппы Альгиса Видугириса, в которую входили студент ВГИКа





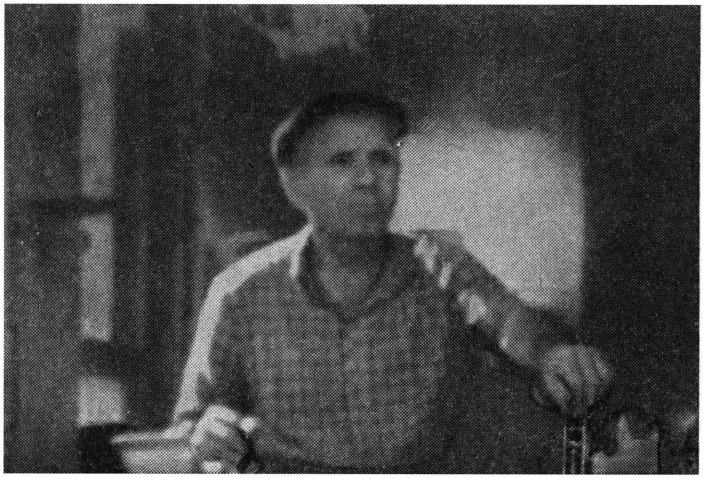
«Нарынский дневник»

Н. Рышков (это, кстати, дипломная работа кинооператора) и студент МГУ В. Табалдыев. Не устраивал их такой вариант потому, во-первых, что подобные фильмы мы уже видели, потому, во-вторых, что они относятся скорее к области научно-популярного кино, и потому, главное, что авторам «Нарынского дневника» никак не свойственно академическое спокойствие.

Их увлекла на Тянь-Шане не техника в прямом ее выражении и не романтика инженерии, а нечто иное, совсем, совсем иное — характеры людей, их жизненная позиция, их думы и поступки, не обязательно спаянные с их профессией. Их взгляд на мир.

Отсюда — своего рода «философический» оттенок фильма. Авторы попытались не прямолинейно, не навязчиво столкнуть две «философии», два мировоззрения, два мнения о назначении человека на земле. Насколько это удалось им?

Впрочем, я забежал вперед. Если говорить об общем впечатлении от фильма, то прежде всего меня привлекла в нем искренность интонации. Ошеломил авторов размах стройки? Да, и они не намерены этого скрывать. Не



«Нарынский дневник»

намерены становиться в позицию высокой компетентности. В начале своего «Дневника» они прямо сознаются, что многого еще не в состоянии понять, что́ снимать — не знают, кого снимать — не решили, и в общем растеряны. Разумеется, мы не до конца им доверимся в таком признании. Мы поймем, что само-то это признание не что иное как прием повествования, в котором есть и кажущееся простодушие, и чувство юмора, глубоко запрятанное. Но, главное, такая позиция не только сообщает зрителям впечатление искренности «Дневника», но и дает представление о размахе строительства, о многообразии человеческих лиц и характеров, о сложности не только техники Токтогульской ГЭС, но и духовной жизни ее творцов.

Кстати, один мой знакомый, прочитав случайно то место в сей рецензии, где я вспоминаю о чувстве растерянности новичков на подобных стройках, заметил, что наблюдение это не только ошибочно, но, что гораздо хуже, способно породить мнение, будто крупная стройка — это стихия, хаос, коллективная лихорадка. Столь неожиданное суждение, признаюсь, смутило меня, но вот, по чистой случайности, в превосходном очерке Василия Рослякова о строителях автозавода в Набережных Челнах («Новый мир», 1972, № 1) я вскоре же прочел:

«О чем писать?.. О чем писать?.. О чем же писать?.. К чему нужно приглядеться в первую очередь?.. Полдня носимся по объектам, все ахаем, удивляемся небывалым масштабам стройки...» И вдруг одно из решений, удивительное: «Вот о чем надобно писать. О любви. О большой и чистой любви, рожденной здесь, в этих Челнах...»

Как видите, оторопь на первых порах охватывает в таких местах каждого гостя. А главное, необъятный мир строительства вызывает у наблюдателя ассоциации и размышления никак не стереотипные, не однозначные. Это успокоило меня. Прежде всего в связи с позицией авторов «Нарынского дневника», насытивших этот дневник впечатлениями и суждениями необычными.

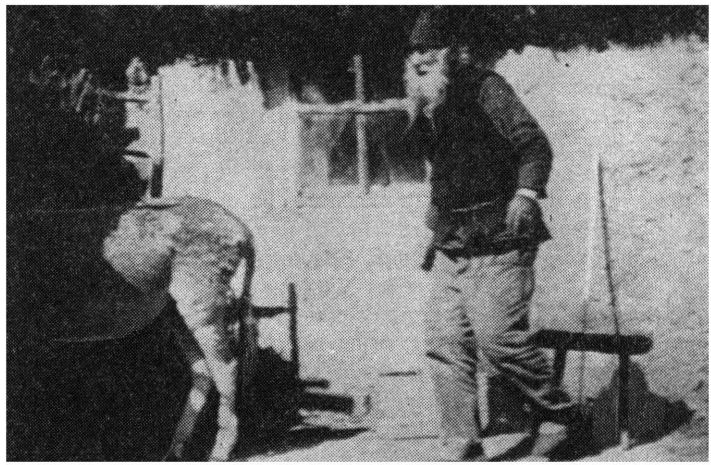
Если человек поражен, то, вероятно, первым его побуждением будет рассказать о доблести и доблестных, о героях и героике? И будет фильм-песня. Будет гимн, сотворенный средствами кинематографа. Как хорошо!

Но авторов фильма с первых же шагов как будто постигло разочарование. Герои?..

— Мне кажется, что здесь таких нет, — недоуменно ответил один из строителей. — У нас все буднично... потому что это просто работа, это же не значит, что это геройство... Не знаю, что тут снимать.

Вот это да! Мечта о фильме-песне рушится.

«Нарынский дневник»



К тому же слова рабочего-строителя расширительно поясняет инженер:

— Нужно какое-то ЧП, какое-то сложное стечение обстоятельств, чтобы проявить героизм. У нас стройка налаженная, ритмичная. Идут будничные работы, так что, я думаю, герой на стройке, ну, сейчас просто не нужен.

Герой не нужен? Гм...

Третьи отшучивались:

— Герои должны быть молодые и красивые. Вот нас снимайте.

Да, с киногимном дело не ладилось.

Может быть, к счастью? Нет, я не против гимнов. Я против того, чтобы на экране существовали только гимны.

В общем, первоначальные наблюдения, встречи, разговоры привели авторов к тому, что свой фильм они решили делать в форме дневника. И не скрыли от нас, зрителей: нет, они не знают еще, что и как снимать, что предстоит увидеть, кого предстоит увидеть, будут все же в фильме герои или не будут, и что вообще получится, это тоже, как говорится, покрыто пока мраком неизвестности.

Дневник. Дневник, написанный солнцем на кинопленке.

Дневник с его непосредственностью, откровенностью, «простодушием» (мы убедимся позже, что оно не так просто, это «простодушие»). С присущей ему искренностью мыслей и чувств.

Течение фильма неторопливо, не в пример бешеному Нарыну. Люди с киноаппаратами как бы озираются, присматриваются, вопрошают, слушают. И опять, опять допытываются: что есть подвиг? И опять им отвечают иронией, как это сделал прораб Беник Майлян:

— Если работу считать подвигом, то что же тогда считать работой?

А ведь именно он, скептик Беник, вместе с бульдозеристом Эбазиром Караевым переплавляли тяжелый, как слон, бульдозер через ревущий Нарын в те первые дни, когда не было в горах ни дорог, ни узких троп, и рядовые строители перебирались над каменной бездной как альпинисты-самоучки. Если это просто работа, что же тогда считать подвигом?..

Приятно теперь видеть на экране, что авторы «Дневника», оглядевшись, избавившись от растерянности, сами осмелились ответить на этот лукавый вопрос, предприняв головокружительное путешествие на плотах по свирепому Нарыну — туда, туда, через всю Кетмень-Тюбинскую долину к просторам, где раскинется будущее море. Эти дневниковые кадры-странички нельзя смотреть без тревоги и восхищения, так бушует горная река, так мечутся утлые плоты среди скал и разъяренной воды, а на плотах — люди с киноаппаратами. Боже, плот перевернулся! Двое спаслись.

Панический возглас:

— Где третий?...

И вздох облегчения самого вопрошавшего:

— Да это же я!

Юмор смелых. И тут же откровенно испуганное:

— А где аппарат?

Это снято как бы «за кулисами» стройки. И не случайно. Дело в том, что вся полнометражная документальная лента подчинена этому приему — съемке как бы «за кулисами» инженерии, техники. Ведущим приемом киноповествования Альгис Видугирис и его друзья сделали как раз поиск решения темы, поиск чего-то главного. Поиск героев, размышления по этому поводу, огорчения и новые открытия.

Их доверие к нам, зрителям, располагает к себе — ведь это нас они берут с собой на этот поиск, приглашают в экспедицию, делятся своими сомнениями, о чем-то нас спрашивают, зовут принять какое-то общее для всех нас решение. И, благодарные, мы с вами отвечаем им своим дружеским расположением, пониманием того, что их «простодушие» в раскрытии темы отнюдь не наивно, что конструкция фильма не случайна, что все его сюжеты как раз и возражают по-своему, без ложной патетики, тем сильным и скромным людям, которые не видят в своем труде ни подвига, ни героики.

Зовет нас «Дневник» и пофилософствовать на досуге, в пути, в высокогорном кочевье.

Наши занятия философией не надуманны, не преднамеренны. По-прежнему мы странствуем по горам и долинам, ведем дневник, знакомимся с новыми людьми, и вот где-то на отшибе, в медвежьем урлу, который будет затоплен и вода поднимется над ним высотой в двести метров, вдруг явился нам отшельник Григорий. Полвека отшельничества в каменной пустыне. От кого спасался дед Григорий? Из его слов можно понять так: спасался от всяческого зла.

И начался доверительный разговор.

— Что же такое добро? — спросили трое путников с киноаппаратами. Отшельник ответил вразумительно:

— Самое большое добро — это не преумножать зло.

Логично по-своему. И трое путников, соблюдая уважительный нейтралитет, никак не комментируют слова деда Григория, только тем и озабоченного, «как душу спасти».

Но авторы знают: мы-то с вами можем поспорить со стариком. Мы уже видели большой мир стройки, мы поняли кое-что в тех веселых, увлеченных своим делом людях, которые никак не хотят видеть в себе героев, мы вместе с ними уже вкусили сладость созидания. И теперь мы могли бы сказать Григорию, что не от зла он спасается так упорно, а от людей, от жизни, от дарованной людям способности побеждать зло добром. Тысячи и тысячи людей Токтогульской стройки, веселых и быстрых, молчаливых и упорных, преображают немалый угол планеты, изменяя лик земли, покоряя необузданную мощь горной реки, сотворяя невиданное в этом краю море и повелевая:

— Да будет свет!

Хмурому отшельнику в фильме противопоставлен Александр Агеевич Ткаличев. Пока дед Григорий себялюбиво отсиживается в своей норе, этот человек тридцать три года ведет экскаватор с одного строительства на другое: какие же моря света и энергии возникли на этом пути!

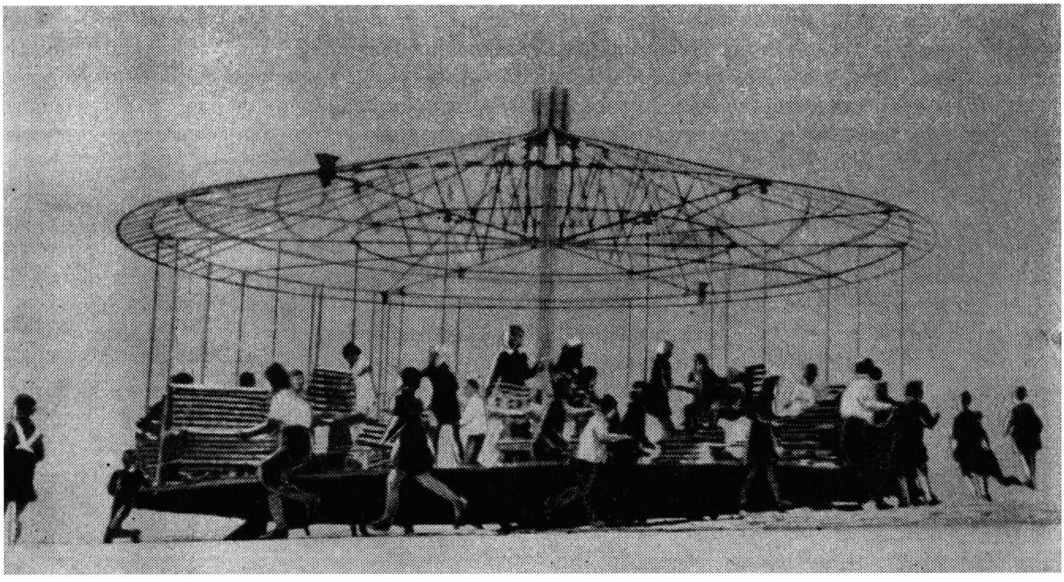
Но знакомство с Александром Агеевичем происходит опять-таки «за кулисами» стройки. И, может быть, даже по секрету от ее руководителей. Видите ли, немолодой экскаваторщик затеял своими руками и в свое свободное время соорудить в горах электрифицированную карусель. И проект — тоже его, Ткаличева. Он хочет, чтобы людям было счастливо и весело.

И вот она, карусель, перед нами. Последние доделки. И, представьте, уже не один экскаваторщик возится с ними, появился целый отряд помощников, иные, даже завершив свою работу на строительстве, не уезжают: «Надо же пустить карусель!»

Александр Агеевич замечает: «Людей, строящих карусель, стало больше, вот что важно».

И завертелись кабинки-самолеты... И жена приехала к экскаваторщику, вот она кружит и кружит, как бы не закружилась совсем у нее голова!

И опять тот же вопрос:



«Нарынский дневник»

— Что такое добро?

— То, что остается после человека хорошего, — думает вслух пожилой экскаваторщик. — Не люблю болтунов. Добро-то делать надо. Если только говорить, добро перестает быть добром.

Каждая страница «Дневника» — предмет для размышлений. Передо мной нет монтажных листов, но, помнится, интонация раздумья свойственна всему тексту этого фильма. Нет в нем излишней экзальтации, искусственно нагнетаемого пафоса, словесного фейерверка. Есть мысль, искренняя и глубокая, обращенная к людям.

Да и во всей картине нет сверхэффектных съемок — где уж удивить ими зрителя, видевшего фильмы-документы о сооружении Братской ГЭС и подобных колоссов. А все же киноаппарат Н. Рышкова и А. Видугириса сохранил для нас впечатление необычности среднеазиатской стройки, огромного ее размаха, спокойного, размеренного ритма работ.

Может быть, спустя какое-то время после просмотра, когда уляжется взволнованность, естественная при встрече с произведением своеобразным, по-хорошему необычным, может быть, явится подозрение, что «философия», выраженная в противопоставлении таких людей, как отшельник Григорий и экскаваторщик Александр, — «философия» не очень для нас убедительная, не очень глубокая. Так они далеки друг от друга, что и сравнивать-то их невозможно и противопоставлять друг другу нет надобности. Авторы возразят:

— Но ведь они — не отвлеченные аргументы в споре. Это люди, такие, какие они есть. Чем-то они поразили нас, и вот мы их сняли.

И, подумав, я соглашусь тут с авторами. Соглашусь тем более охотно, что фигуру отшельника Григория можно посчитать в фильме лишней или искусственно привлеченной только в том случае, если мы с вами воспримем анахорета в его «буквальности», в его религиозном обличье, достаточно экзотичном в наше время и в нашей стране.

Но стоит нам отвлечься от образа реального пустынника, от религиозной оболочки его «философии», как откроется поле для некото-

рых, пусть не слишком широких, обобщений.

Григорий был бы совершенно не нужен авторам «Дневника», если бы их фильм не был насыщен романтикой сотворения, если бы его герои не увлекли нас естественным, непоказным героизмом, если бы не слышался в фильме отзвук великих работ, преображающих нашу страну от края до края.

Но ведь отшельники бывают всякие. Не только приверженные «боженьке». А приверженные самим себе, только своему «добру», только своему благу, только своему покою. Как ни странно, подобных «отшельников» можно обнаружить чаще всего не в безлюдных пещерах, но как раз в шумных городах и селах, всюду, где сохранились еще себялюбцы и эгоисты, будто далекие от «зла», но причиняющие зло окружающим своим равнодушием, холодной отъединенностью от общего дела, желанием «спасти свою душу» хотя бы в современной квартире со всеми удобствами. Великолепно сказано у В. И. Даля: «Отшельник — сам по себе».

«Человек сам по себе» — он отвратителен, если видишь его рядом с такими людьми, как Александр Ткаличев, влюбленными в жизнь и прославляющими ее своим трудом... Чем-то этот замечательный человек напомнил мне Кола Брюньона, гуманиста, знающего, что такое веселие духа!..

К сожалению, фильму свойственна некоторая рыхлость композиции. Да, да, я понимаю, сама форма дневника невольно располагает к этому. И тема поиска. И желание избежать нарочитости, сохранить искренность первого впечатления. Но ведь искренность выражения ни в коем случае не исключает ясности формы. Соединить то и другое нелегко, но без такого соединения нет искусства. В «Дневнике» же иные эпизоды можно без труда поменять местами, и никто этого не заметит. Выходит, они смонтированы едва ли не случайно.

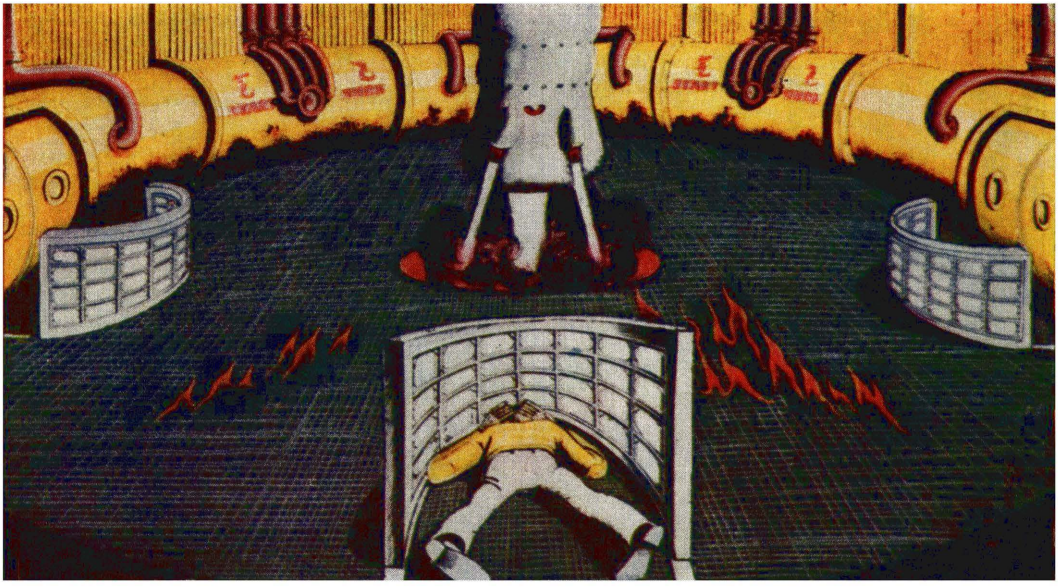
По этому поводу невольно вспоминается урок, преподанный Михаилом Ильичом Роммом. В конце сороковых годов мы работали над большим документальным фильмом «Владимир Ильич Ленин». Работая над сценарием, мы с известным режиссером-документалистом Василием Николаевичем Беляевым, потрясенные необъятностью темы, дали такую волю воображению, так увлеклись смелыми ассоциациями, проявили такое «новаторство» формы, что самая-то форма, перегруженная ассоциациями, как бы перестала существовать. И вот пришел к нам Михаил Ильич и сказал:

— Отлично. Да, да. Тут есть что снимать. Но ведь это чистейший импрессионизм, дорогие мои. Не удивляйтесь — проще надо. Да, да, проще, строже. Еще строже!

Нам казалось, что чрезмерная строгость формы и некоторая, что ли, общепринятость приемов отображения обеднят грандиозную тему. Но Ромм и при монтаже упорно добивался еще большей простоты и ясности, и когда фильм был создан, мы убедились, насколько он был прав.

Авторы «Дневника» несомненно добивались простоты и непредвзятости киноповествования. Но, может быть, несколько преувеличили эту «непредвзятость». Прием стал самодовлеющим. Прием ради приема. В результате пострадала ясность формы, ясность воплощения темы. На первом просмотре этого не замечаешь. Это значит, что достоинства «Дневника» намного превышают его частные недочеты, что подтверждается и тем, что фильм был отмечен первой премией на Всесоюзном кинофестивале. Приятно поздравить с этим и Н. Рышкова, и В. Табалдыева, и особенно Альгиса Видугириса — талантливого, вдумчивого кинодокументалиста, сына Литвы, не первый год отдающего свои силы, свое дарование работе в кинематографии Киргизской ССР.

Эскизы художника М. Ромадина к фильму «Солярис» (киностудия «Мосфильм», режиссер А. Тарковский)



В кино и в театре

Анатолий Эфрос

С актерами легче работать в кино, чем в театре. Нет тех сложных «семейных уз».

В кино актера приходится сосредоточивать во время съемок лишь на короткий миг. В театре нужна долгая, беспрерывная жизненная линия.

В кино многое можно сделать «за» актера. В театре тоже можно, но не до такой степени.

В кино — бескрайний выбор. Вы можете найти исполнителя, совершенно похожего на действующее лицо. Правда, это не является гарантией успеха, потому что искусство есть акт сознательного преображения, акт воли.

А в театре — преодоление противоречий, всегдашняя мука и ломка как раз, возможно, и предопределят серьезный результат.

В кино легче. Хотя, находясь в шумной обстановке киностудии или в совершенно голой степи, когда под палящим солнцем надо было что-то объяснять актеру, я скучал по спокойной тихой комнате маленького театрика, где в течение многих дней я мог подолгу разговаривать с актерами, о чем-то с ними условливаться. Сидишь себе, беседуешь... как совсем цивилизованный человек...

Но в эту проклятую жаркую степь или в этот павильон, похожий на проходной двор, где с такой удивительной одновременностью чувствуешь себя художником и рабочим, все же бесконечно тянет.

●

Я всегда думал, что «Чайку» хорошо бы поставить в кино.

Заброшенный парк. Огромные-огромные дубы. Поздняя осень. Треплев с поднятым воротником, но без шляпы. Сорин тоже без шляпы. Ноги больные, закрыты пледом, сдет в кресле-каталке, а сам энергичный, веселый, растрепанный.

Треплев бежит, а Сорин, дурачась, его догоняет.

Что есть силы вертит рукой колесо. Хочет наехать, смеется. Развернулся, а Треплев за дерево! Мужская игра. Все это долго, сквозь парк, мимо дубов.

Треплев ждет в смешной позе. Сорин тянет палкой. Вот-вот достанет, но тот отбежал, и снова погоня. Треплев заходит сзади. Схватил за спинку кресла и резко повез. Старик вертится, хочет достать рукой. Дурачится, шумно дыша. И вдруг затихли, обмякли, смотрят куда-то. Треплев уже без улыбки.

Среди деревьев пустая сцена, кулисы, тихо.

Нины нет. Сорин и Треплев обходят сцену кругом.

Висят занавески. Слегка качается белое платье. А Нины нет.

Потом она будет быстро переодеваться за этими занавесками, ежась, потому что холодно. Поздняя осень и вечер.

Зрители усядутся на длинную-длинную скамейку у высокой стены из длинных досок. Подняли воротники, натянули шляпы, чтобы не продрогнуть, и тихо переговариваются, мерцая глазами.

А за кулисами Треплев еще целует и обни-

мает Нипу.

Когда же спектакль сорвется, в темном дубовом парке будут долго ходить и кричать: «Ау-у-у...»

Костя за огромным деревом усядется на землю, согнувшись и обхватив колени.

И видно будет, как все постепенно, не находя его, будут удаляться в то место, где парк редеет и проглядывается темная усадьба.

Костя же в полной тишине может возвратиться в пустой театрик.

Там уже совсем темно, только опять на веревке платье покачивается.

●

В театре я люблю каждое утро приходить к актерам, на репетицию. Репетиция — любовь моя.

Мне интересно, в каком платье будут сегодня женщины и в каком настроении мужчины. Репетиция должна доставлять радость. Потому что на репетицию уходит половина каждого дня по всей жизни. И даже если в результате мучительных репетиций получается хороший спектакль — это не искупает потерь.

Когда-то репетиции для меня были ужасны. Вечером портилось настроение от мысли, что надо опять идти к этим людям. Они меня терзали. И я, несмотря на свою принадлежность к мужскому полу, приходил домой и плакал.

Однажды я так рассорился с актерами, что передавал мизансцены через главного режиссера.

— Мария Осиповна, — говорил я,— будьте так добры, передайте, пожалуйста, артисту Х., чтобы он на таких-то словах перешел налево к столу.

Тогда артист Х. в свою очередь обращался к Марии Осиповне.

— Передайте, пожалуйста, режиссеру, — говорил он,— что на этих словах перейти к столу неинтересно, бездарно, лучше перейти к кровати.

Но вот уже лет пять я хожу на репетиции с удовольствием. Потому что, мне кажется, нашел некий общий язык с актерами. Основа этого языка проста — нужно любить их. Нужно их знать и любить. Актеры — это как бы женская часть творческого человечества. Им нужны понимание и ласка.

Театр сильно отличается от любого другого учреждения. Ни одно учреждение, мне кажется, не похоже так на большую семью. Это удивительный, ни на что не похожий ансамбль. Нигде люди так не сплетаются друг с другом, как здесь. Это большое и странное семейство. Все необыкновенно откровенны, распахнуты. Каждый знает про каждого все. Любят, ревнуют, ненавидят тоже как-то по-семейному. В этой семье есть свои сестры и братья, родные дети и племянники. Когда дети начинают выходить замуж и возникают новые семьи, театр разваливается.

В актерской компании всегда весело. Там нет этого снобистского полумолчания и разговоров ни о чем. Темы самые широкие, споры, забавные рассказы, показы, уйма анекдотов. В хорошем, дружном студийном театре за кулисами всегда сидят человек десять и хохочут. В детском театре, где я работал десять лет, довольно большая кучка остряков называла себя травильщиками. Были президент и вице-президент этих травильщиков — те, кто лучше и больше всех рассказывает. При плохом настроении я всегда приходил туда и уходил здоровым. Помню, как один актер рассказывал, что упал однажды с лодки в воду с дымящейся папиросой в зубах. Погрузился в воду с головой, а когда снова залез в лодку, папироса все еще курилась. Это рассказывалось азартно, с показом и с обидами на тех, кто не верил. Ни в одном учреждении нет, по-моему, столь законченных, определенных и забавных человеческих характеров. А какие лица, какие манеры, какие привычки!

●

В киосках всегда продают красочные фотографии киноактеров. Я с интересом их разглядываю, но прихожу к выводу, что почти никого не узнаю, хотя и смотрю фильмы.

Просто я их не запомнил настолько, чтобы узнать на фото. Очень много людей снимается в кино, не имея на это права.

Конечно, не они в этом виноваты. Сниматься

актеру хочется, и если его пригласили, то он счастлив, но те, кто приглашает, удивительно нетребовательны!

Артистом вообще очень трудно быть, тем более киноартистом. Он должен что-то выражать собой, а это дано далеко не каждому.

Раздражают «знаменитости» со стертыми лицами и трехкопеечным багажом мыслей и чувств.

Вот почему я с необычайным уважением, нет, с восторгом смотрел на игру Стайгера в роли Наполеона («Ватерлоо»).

Когда-то Вахтангов писал, что актер должен быть режиссером своей роли. При этом он, конечно, не думал, будто актер вообще заменит режиссера. Он просто хотел сказать о большей актерской инициативе, о широте взгляда, о степени мастерства.

Стайгер в роли Наполеона таков. Он умен, и он знает что делает! Он не просто и г р а е т роль, он ё т р а к т у е т, выражает свой взгляд на вещи, на образ. И умеет свою трактовку в ы с т р о и т ь.

Он — глыба. Его можно смотреть отдельно. Есть ч т о смотреть. Все продумано, во всем чувствуешь самостоятельность. И в то же время Наполеон мудро и спокойно подчинен общему.

Когда Наполеон прощается с солдатами и со знаменем, его очень долго снимают, а он играет, и у тебя начинает сильно биться сердце, так это здорово.

А потом он корчится ночью от боли, а утром выходит чисто выбритый, и я вижу во всем почти математический его расчет. Но продуманность эта затем выливается эмоционально и — покоряет.

Да, действительно хорошо, когда на огромном экране такое лицо, в которое не устаешь смотреть. И все ловишь и ловишь новые нюансы, полные смысла.

Как прекрасны большие актеры и как ужасны «статисты»!

Хорошего артиста всегда узнаешь по тому, как он воспринимает окружающее, по его оценке событий. Вот на экране Жан Габен, он молчит и просто слушает, как за кадром, допустим, оскорбляют его героя или смеются над ним. Кинокамера фиксирует только его восприятие, его оценку происходящего, но сколько «читается» за этим! У «статиста» в аналогичной ситуации понять ничего нельзя, можно распознать лишь грубые очертания сюжета. А у Жана Габена — целая гамма, если хотите, «хитрая» гамма мыслей, чувств.

Или Спенсер Трэси. Как он молча слушал в «Нюрнбергском процессе», внутренне анализируя, оценивая то, что происходит! И мы всматривались в его лицо и глаза...

А как интересно всматриваться иногда в лицо Ефремова или Смоктуновского...

Говорят, что хорошие актеры не создаются сами. Им надо помочь стать таковыми. Те, кто ради внешней динамичности урезает моменты оценок, те, конечно, не помогают этому. Впрочем, момент оценки надо еще найти, открыть, изобрести, а тогда уже снять. А глупое лицо и ординарную оценку, действительно, лучше пораньше срезать!

А затем — момент действия! Он также должен быть выражен, несмотря ни на какие условия съемки. Не обязательно пространственно, может быть, только временно́. Но нужно добиться полного и окончательного выражения действия.

В кино и с этим как бы легче, чем в театре. Не получается актерский выплеск — его заменяют монтажом. В театре этого сделать нельзя. Может быть, в частности, и поэтому там воспитывается больше хороших актеров.

В «Дяде Ване», например, все прекрасно построено по линии к а д р а. Но ведь это не фото. И получается, что Серебряков — Зельдин в кресле, зажатый двумя другими актерами, позирует.

Или бежит Астров — Бондарчук за Войницким — Смоктуновским, чтобы забрать склянку с ядом, а потом оба устраиваются в кадре — забыто действие, пошла риторика, а мы перестаем верить в какую-либо опасность.

Ну, допустим, режиссеру зачем-то нужна статика. Но и при статике необходимы расчет на и г р у, на какой-то внутренний выплеск, на актерское действие!

Понятно, что когда в «Ватерлоо» снимали

одного Наполеона, в тот день, возможно, войска-то и не было. Перед камерой стоял артист, и снимали одно только его лицо. Даже фона особого не приготовили на случай, если он не сыграет. Потому что было ясно, что он сыграет! Что он задумал что-то, что у него есть решения, он знал, как сказать речь Наполеона.

И вот на экране он кричит и плачет, прощаясь со своими солдатами, и это сильнее, чем если бы снимали на эффектном фоне в эффектном освещении и ракурсе.

Потому что актер, если он актер, может сделать больше, чем это мыслимо себе представить. И режиссер, конечно, должен брать это в расчет и делать как бы частью своего замысла.

Ведь что бы ни говорили, а всегда ждешь внутренних психологических открытий, которые выразятся прежде всего в потрясающе найденной актерской игре. И в этот момент все как бы должно потесниться или, быть может, не потесниться, а только в этом полностью выразиться!

Кстати, скуку чеховских героев не обязательно выражать через буквальную скуку, через сонность и вялость действия. Это очень прямые краски. На мой взгляд, лучше, допустим, если герои ночь провели в движении, в суете, а потом бы оказалось, что все это б л е ф. И лишь в конце эпизода — статичный крупный план, но не просто как игра светотени, а как оценка, как восприятие, действие.

И еще одно. Актеры чаще всего снимаются у самых различных режиссеров. Это, конечно, неизбежно, но при этом что-то очень важное теряется. Когда-то я знал: этот актер, допустим, Герасимова. У каждой подобной «школы» было нечто дополнительное в отличие от других. Была своя художественная «компания». Теперь же в основном компании не ценятся. И я накрепко не связываю того или иного актера с тем или иным режиссером. И не тянется какая-то существенная ниточка, тема не развивается, не мужает. Она блеснет и исчезает, растворяется в новой. Жалко.

Впрочем, и в театрах в этом смысле стало похуже. Только, может быть, Любимов держит это знамя «компании». Я уважаю Хмельницкого, но я вдвойне его уважаю, как часть любимовской компании.

Личность актера вызревает лучше в долголетнем содружестве. Разумеется, если это содружество стоящее. Тогда в актерских глазах с годами начинает светиться тема. Она, конечно, бывает и у «одиночек». Но тогда одиночки эти должны быть уж очень сильными. Хуже нет пустых, бестемных, случайных актеров. Случайных, иногда даже несмотря на свою биографию.

Я уверен, что даже из простенькой вещи можно сделать нечто значительное, если подойти к ней с собственной темой. А если таковой нет, то провалится и интересный сценарий.

Между тем в кино, мне кажется, люди скорее схватывают формальную, техническую сторону дела. Они начинают овладевать всеми последними достижениями монтажа, съемки, постановки света и т. д. Усваивают какие-то стилистические новшества, например некоторую театрализацию натуры и т. п. И гораздо реже умеют чувствовать тему, имеют свою тему.

А что значит уметь чувствовать и иметь тему? Наверное, кто-то сможет это здорово и легко объяснить. Но я — не берусь.

●

Я репетировал «Чайку» в театре, а мне все же мерещилась «натура».

Солнечный и теплый день осени.

Стоя на крыльце, Сорин жмурится, глядя на солнце.

Смотрит по сторонам, вверх, снимает пальто.

Потом заковылял вниз по ступенькам к своей коляске. Сел и поехал.

И вот мы видим усадьбу и большое пустое пространство перед усадьбой, только трава растет и цветы, много цветов.

А потом большой чистый желтый квадрат — это крокетная площадка.

А музыка должна быть такая, как у Прокофьева в «Пете и Волке».

По крокетной площадке расхаживает Дорн, размахивая крокетным молотком...

Посреди площадки стоит качалка, и в ней качается Аркадина.

А Маша — в траве. Около нее — столик с кофе и служанка в белом фартуке. А забавная музыка все звучит, и под нее мы разглядываем всю эту компанию. Вернее, это будто бы Сорин ее разглядывает.

Сорин слегка послушал, как Аркадина учит Машу сохранять молодость, и поехал дальше.

Ему видно, как за углом дома показалась Нина и тайно, как девочка, наблюдает, что происходит тут, на площадке.

Она заметила, что Сорин смотрит, и смутилась. А Сорин махнул ей рукой — давай! — и, развернув коляску, поехал в другую сторону.

Справа от Нины пруд, и там сидит с удочкой Тригорин, глядя куда-то мимо поплавка.

Слева — площадка, где Аркадина становится рядом с Машей, чтобы доказать, что она моложавее.

Сорин снова поворачивается к Нине и грустно подмигивает ей. Нина тоже грустно подмигивает Сорину и под звуки аркадинского чтения французского романа удаляется в сторону пруда.

Потом же, смущенные, скованные, они ощупью, постепенно находят какую-то дорожку общения и осторожно по ней продвигаются к чему-то тому, что должно когда-нибудь последовать.

Эту сцену, мне кажется, так никогда не решали.

А на площадке — скандал. Не дают лошадей. Кричат Аркадина и Шамраев, и Сорин тоже кричит.

И Нина бежит на эти крики.

Она застает лишь финал скандала, когда все расходятся.

Безумная и напряженная после разговора с Тригориным, она бесцельно оглядывается и устало усаживается в качалку.

И раскачивается.

Вначале перед ней нет никого.

Только дерево ходит то вверх, то вниз.

Затем у дерева появляется Треплев.

Он то уплывает вниз из кадра, то возвращается вверх. Сперва появляется и уходит часто, затем все плавнее и реже.

Наконец качалка остановилась.

Поставив ружье на ящик из-под крокета, Треплев облокотился рукой и подбородком о дуло и насмешливо, в упор смотрит на предательницу.

Она смущена.

Он начинает довольно спокойно бить ее фразами.

Но женщины быстро приходят в себя. И вот она уже снова раскачивается, и снова Треплев становится неустойчивым и плывет вверх, а потом вниз и наконец совсем исчезает из кадра.

●

Моим любимым артистом был когда-то Хмелев. С таким же трепетом отношусь я теперь к Юрскому. О его игре можно рассказывать часами. Там каждый психологический переход интересен, каждое приспособление!

Недавно я видел, как Юрский играет профессора Полежаева в «Беспокойной старости». Вначале на сцене долго ждут Полежаева. Он за границей и по непонятным причинам задерживается.

Его жена идет в темную-темную переднюю, кажется, для того, чтобы позвонить по телефону.

Она не слышит, что в этот момент Полежаев входит в парадную дверь. Глаза еще не привыкли к темноте, оба выставили вперед руки, чтобы не натолкнуться на вещи, и маленькими шажками движутся по передней. Полежаев тоже не видит жены. Каждый внезапно слышит шаги другого, и тогда оба несколько раз вскрикивают по-стариковски, а Полежаев также внезапно бросается на колени перед женой и быстро-быстро говорит что-то, кажется, просит не пугаться и извиняется, что опоздал. Это происходит так молниеносно, что даже опомниться не успеваешь. А волнение тем временем уже охватывает тебя. Ибо в секунду с силой раскрыта вся их долгая совместная жизнь. Какое замечательное соединение — профессиональной смелости и душевной тонкости.

Когда старики оказались одни, без гостей

за большим праздничным столом, жена Полежаева неожиданно заплакала. За секунду до этого Полежаев провозгласил какой-то замечательный тост в честь супруги, и тут она и заплакала. Полежаев молча несколько секунд вглядывался в жену, потом недоуменно, резко спрашивал, почти прокричав несколько раз: что?! что?! — и снова замолкал, всматриваясь, как будто стараясь уловить что-то скрытое.

Затем, внезапно придвинувшись к жене и ласково прикрыв ее собой, он мягко, почти нараспев говорил: «Ты замерзла, моя милая».

Честное слово, ей не оставалось ничего другого, как перестать плакать. Публика общим вздохом встречала все эти удивительные человеческие переходы.

А потом оба артиста — Юрский и Попова — сели за рояль и запели по-французски что-то легкомысленное. Но как! Будто сами они с детства жили в такой же семье, как и сам Полежаев. Такого сочетания современной смелой актерской игры с какой-то прочной старой культурой я еще не видел.

●

В кино мне посчастливилось один раз работать со Смоктуновским.

Бывают актеры, которых и не вспоминаешь после окончания работы. Смоктуновский, разумеется, не таков.

Во-первых, он поражал меня своим безмолвным подчинением. На все, что я говорил ему, он кивал головой, еще тогда, когда я успевал только начать фразу.

Затем он шел на съемку и делал все, что было нужно, с такой тонкостью, на которую я даже и не рассчитывал.

Я говорил ему: пожалуйста, подойдите к кабинету матери, просуньте затем руку в дверь и постучите с той стороны, чтобы мать этот стук не только услышала, но и увидела и сразу узнала бы вас в этой шутке.

Ей-богу, только Смоктуновский может с такой элегантностью выполнить столь простое задание. Только руки Смоктуновского, мне кажется, могут, когда это нужно, стать такими длиннющими и гибкими.

Затем я попросил его медленно разматывать шарф, когда в ночь под новый год наш герой опять-таки входит к матери. Стоит посмотреть нашу плохую картину лишь для того, чтобы увидеть, как он это делает. Сколько, черт возьми, изящного смысла может быть в одной паршивой мизансцене.

И еще — надо было сделать этакий беззаботный проход героя на фоне парковых увеселительных аттракционов. Я попросил Смоктуновского нацепить кепочку и пройтись гуляющей походкой. Затем возникла какая-то ссора в саду, я отвлекся и вообще даже и не видел, как сняли эту сцену. Увидел я ее только в зале, когда смотрел материал. Замечательно было не только то, что Смоктуновский сосредоточился в столь не подходящей тогда обстановке. Какой-то врожденный, тончайший артистизм и тут подсказал ему почти неуловимые краски.

Вообще Смоктуновский — человек удивительно, что ли, размягченный, мягкий, как кошка, как воск, и при том — такая воля, такая собранность!

Все удивлялись, как он может в секунду заснуть, свернувшись на куске отвратительного железного листа. Но, просыпаясь, он не казался заспанным или несобранным.

Стоя рядом с ним и глядя почти в упор на то, как он шесть дублей подряд повторял одну и ту же сцену, я почти не улавливал разницы. Но когда смотрел на экране — все шесть дублей казались разными, даже противоположными по смыслу. Смоктуновский достигал такого изменения почти незаметным движением глаз.

●

Перед самой премьерой своего спектакля «Ромео и Джульетта» я посмотрел итальянский фильм, сделанный по этой пьесе. В кино такие удивительные возможности, но вместе с тем я не жалею, что поставил именно спектакль.

В фильме — базар, фрукты, во время драки валятся выставленные продавцами бананы или что-то в этом роде.

Масса народу, площади, парки, лестницы,

плющ и цветы, внутренность храмов, праздничные залы, спальни, узкие улочки, пригородные поля и т. д. и т. п.

Капулетти и Монтекки не одни, они только какая-то часть города. И вражда их начинает казаться уже не такой страшной.

Просто одна компания каких-то молодых людей задирает другую компанию.

В пьесе же, то ли из-за специфики театрального материала, то ли оттого, что Шекспир сознательно именно так и хотел, ничего другого и нет, кроме Монтекки и Капуллети.

Будто весь город — это две части, противостоящие друг другу; что не Монтекки, то Капулетти, что не Капулетти, то Монтекки. И никаких других зрительных и слуховых впечатлений.

Может быть, это вообще особенность театра — все подавать несколько более обобщенно, может быть, даже абстрагированно, философично. Есть вражда, есть Ромео Монтекки, полюбивший Джульетту Капулетти, и есть не просто очень жизненная разработка этого сюжета, но анализ случившегося, его существо, извлечение какого-то смыслового корня, философия.

А шекспировский фон — это совсем не значит безбрежность окружения. Точно найденный могильщик в «Гамлете» или великолепный по смыслу и по точному соотношению с главным слуга Петр в «Ромео и Джульетте» — вот истинный шекспировский фон, способный затмить натуральную массовку рынка или достоверное многолюдье бала. Петр должен быть вылеплен рядом с Капулетти и Кормилицей, а не затеряться в толпе.

●

Если вы видели итальянский фильм «Ромео и Джульетта», то помните, как там сделано первое появление Ромео. Кончилась тихая музыка, и сверху вниз по узенькой улочке стал спускаться молоденький и хорошенький паренечек. Он симпатично уселся на каменный парапет, которым в маленьких итальянских городах окаймляют повороты дорог. Он по-мальчишески и в то же время как-то элегантно забросил ногу за ногу. Он в милом, мечтательном настроении, какое бывает у мальчишек, когда им пришла пора влюбляться. Дальнейшая его большая сцена с Бенволио, которая у Шекспира занимает несколько страниц, тут полностью выброшена. Во-первых, потому, что в кино нужно что-то выбрасывать, чтобы не делать фильм столь же длинным и нудным, каким часто получается шекспировский спектакль, а во-вторых, потому, что это первое появление Ромео тут, видимо, и нужно только для того, чтобы заявить как-то этого милого парнишку. Заявить, что он молоденький и что милый. Что с дракой он не имеет ничего общего, что, напротив, он настроен лирически и весь приготовлен для встречи с Джульеттой. Так, кажется, и в «Вестсайдской истории» ведет себя молодой герой. Он поет что-то о предчувствии любви, когда друзья его приходят к нему, чтобы вытащить его на драку. «Вестсайдская история», современная переделка «Ромео и Джульетты»,— замечательное произведение, но оно замечательно совсем не своей сложностью, а чем-то совершенно иным, о чем сейчас не хочется говорить, однако сам Шекспир все же не так прост, как кажется.

Во-первых, драка слуг до выхода Ромео и сам его выход сделаны Шекспиром не только по принципу контраста. Здесь, мол, дерутся подонки, а вышел паренек лирически настроенный. Может быть, он и лирический, только в последнее время что-то с ним происходит непонятное. Он стал замкнутым, его трудно вызвать на разговор. Он бродит часами где-то вдали от дома и возвращается мрачным. Он запирается в комнате, закрывает ставни, превращая день в ночь, и в слезах бросается на кровать. Все это, разумеется, не режиссерская выдумка, а шекспировский текст.

Отец говорит, что хотел бы понять своего сына, но не может его понять.

Вряд ли отцу так сложно было бы разгадать в сыне простую готовность любить. Отца бесконечно беспокоит мрак, который он учуял в Ромео. Ромео не участвует в драках и поножовщине, но, может быть, в душе его творится что-либо более страшное? Отцам иногда

свойственно терять связь со своими ребятишками, и потому он обращается к сверстнику Ромео, к его двоюродному братцу Бенволио — может быть, тот что-либо сумеет выяснить? Он обращается сразу после драки, несмотря на то, что его только что сильно выругал князь. Кажется, сейчас не самый лучший момент, чтобы разбираться со своим племянником в состоянии своего сына. Но отец, видимо, как-то связывает одно с другим, и, возможно, он прав.

Ромео, как обычно, возвращается мрачным и замкнутым. Не только отец не расшевелит его, но и братец. И вот начинается этот поединок, эта первая сцена в пьесе, в которой участвует Ромео.

Есть сцены, в которых весь интерес лежит в столкновении двух людей. И мы должны следить за исходом этого столкновения с замиранием сердца. Один сидит закрытый и замкнутый, как коробочка. Другой боится быть неосторожным, чтобы беседа не сорвалась. Но вот, слово за слово, разговор завязывается, и мы, хотя и знаем сюжет пьесы, все равно с интересом поглядываем, что из этого разговора получится.

Да и так ли мы уже знаем этот сюжет?

Разве мы знаем, насколько тонок в общении со своим двоюродным братом будет Бенволио?

Мы ведь знаем, пожалуй, самые общие вещи. Но мы не знаем, как этот разговор начнется и по каким тончайшим измененениям логики он будет развиваться.

Мы не знаем, наконец, что у Ромео его мрачная замкнутость соединяется намертво с невероятнейшим желанием раскрыться, вылиться, освободиться от какой-то тяжести. От какой?

Мы помним, что он в конце концов рассказывает о своей любви к Розалине. Но мы, конечно же, не помним про то, как он сделает это, что будет следовать за чем и почему все это будет у него именно в такой последовательности.

А помнит ли кто-либо, что Ромео выливается не любовными причитаниями по поводу своей Розалины, а стоном, воплем ненависти, почти ненависти и отчаяния. Может быть, сам Вертер так себя не чувствовал перед самоубийством. Розалина измучила его и истерзала, она холодна и недоступна, она заставляет его думать, что нежность столь же мучительна, как и ненависть. Его муки — не ребяческий лепет, а стройная система чувств и мыслей. Его любовные переживания сделали его непримиримым, неверящим. Какая-то безнадежная ярость в нем клокочет. То, что в нем происходит, не менее серьезно, чем предыдущая драка. Это звенья одной цепи, это все тот же мир холодного и надменного зла. Ромео полон бессильной ярости против этого зла, он чувствует себя обреченным, он не верит ни в одно средство помощи. «Ты не смеешься?» — спрашивает Ромео после гневного своего монолога, Бенволио молчит, а потом серьезно отвечает: «Нет, скорее плачу».

Еще бы! Только что эта внезапная и непонятно откуда возникшая драка, теперь это тяжелое психологическое состояние приятеля. Если в четырнадцать становились матерями, то и в семнадцать лет рассуждали не как дети.

«Да ты не спятил?» — спрашивает Бенволио. «Нет, не спятил,—отвечает мальчишка Ромео,— но на цепи, как спятивший с ума, замучен и в смирительной рубашке».

Не зря Ромео так часто играли взрослые актеры, но потом их толстые животики надоели, и захотелось, чтобы их заменили совсем юнцы. Но как сочетать эту юность и способность глубоко психологически переживать, широко мыслить, понимать обстановку, чувствовать противоречие и т. д. И молоденькому Бенволио, чтобы не оказаться бесцветным и не затеряться в толпе, тоже нужно достаточно соображать. Не перед каждым столь внезапно и столь откровенно станет раскрываться Ромео. Итак, не спугнуть его, и попытаться все у него выудить и быть настойчивым и нежным, и чувствовать все переходы и все внезапности, чтобы ничего не упустить и чтобы успеть понять и повести разговор дальше, и настоять, и добиться своего — чтобы завтра оба они и Меркуцио — третий — пошли бы на бал и увидели бы

многих женщин и чтоб померкла проклятая Розалина!

●

Смешно сказать, но актер должен быть чувствующим человеком.

Режиссер, даже очень хороший, чаще всего намечает лишь общее направление. Он говорит: вот это «А», а потом будет «Б». Дальше начинается область актерского чувства.

Впрочем, одни так и остаются в пределах рисунка. Другие же как бы ощущают пространство между заданными точками и заполняют его.

На одного актера, может быть, именно поэтому интересно смотреть, а на другого — нет.

Актер должен уметь чувствовать... В одной пьесе женщина приходила в детский дом, желая взять на воспитание ребенка. Характер у этой женщины был вздорный, вроде того, который на эстраде придумала себе Миронова. Но эта женщина, в пьесе, приходила, вероятно, в детский дом потому, что не могла иметь своих детей. И хотя сама она и была вздорная, но подоплека оставалась все же драматической, и когда с передачей ей ребенка тут, в детском доме, происходила задержка, то, вероятно, следовало бы обнажить не только смешную, но и горькую сторону.

Наша артистка А. Дмитриева умела понимать это — и потому сцена не потеряла тогда драматичности, хотя и оставалась смешною. Но другие актеры из-за этого «неумения чувствовать» остаются часто поверхностными.

Кто-то из хороших актеров полушутя говорил, что если в роли есть слово «мама», то он уже может играть эту роль, потому что, как говорится, к этому вопросу неравнодушен.

Но сколько артистов не замечает ни слова «мама», ни слова «смерть», ни слова «любовь», ни слова «война» и т. д.

Они не умеют чувствовать, их организм как бы спит, они выполняют только то, что им скажут.

Или что подскажет им их здравый рассудок. Между тем опять-таки это смешно говорить, но кроме рассудка, надо иметь еще к тому же и сердце.

А что касается рассудка, то он должен быть демократическим, то есть таким, который действительно способен понимать, «почем фунт лиха».

Поверхностное толкование роли всегда связано с какой-то душевной сытостью, с душевной нерастревоженностью.

Часто актеры знают обо всем понемногу, но ничего не знают толком. Ни один из вопросов они в жизни не пережили глубоко. Их психика находится на уровне обыкновенности, ординарности. Но тогда почему они актеры? Непонятно.

Перечитав недавно «Мастера и Маргариту», я подумал: сколько Булгаков должен был перестрадать и передумать, чтобы написать такую книгу. Но вот, допустим, нужно найти исполнителя на Мастера, или на Воланда, или на Маргариту. Найти эту нервность, и эту боль, и эту способность чувствовать ситуацию.

О, сколько непосильного и почти бессмысленного труда придется вложить, если актриса не будет понимать, допустим, что такое критик Латунский?

Но что значит понимать? Это значит чувствовать — говорил не кто иной, как Станиславский.

Но это в свою очередь возможно тогда лишь, когда те или иные вопросы в той или иной степени уже наболели. Когда творческая природа еще до самой репетиционной работы была растревожена.

Нельзя за один репетиционный период стать ни Тригориным, ни Треплевым, ибо даже Тригорин, над которым мы привыкли почему-то чуть-чуть подшучивать, является человеком с куда более разработанными сознанием и психикой, чем тот или иной актер.

Впрочем, многое зависит от того внимания, которое актеру уделяется. От атмосферы, которая делает актера раскованным или не делает.

Раскрыть самого себя актеру чаще всего бывает так трудно! И все же... И все же...

●

Есть роли, которые, не нуждаются, кажется, ни в какой особой трактовке. Роль Нечаева в «Снимается кино», вероятно, одна из таких ролей. Просто бери ее и играй.

Пьеса начинается с предсъемочного беспорядка, а когда наконец что-то налаживается, объявляют обеденный перерыв, и режиссер уходит отдыхать. В конце картины написано «затемнение», потом «свет», и вся вторая картина заключена только в одной фразе: «Режиссер сидит на стуле в комнате отдыха и молчит». И опять «затемнение».

Так часто приходится после репетиции уйти в пустую комнату и молчать, что, дойдя до этой фразы между двумя затемнениями, я вдруг разволновался. Уж очень много за этой фразой всего вставало. И дальше я читал пьесу запойно, будто в первый раз в жизни рассматривал собственную фотографию.

Но, как это ни странно, и такая, казалось бы, не требующая никаких особых размышлений роль таила массу препятствий.

Началось с того, что большинство актеров при первой читке просто не поняли этой роли. Она показалась им недописанной, расплывчатой, плохо очерченной. Не было тут какой-то заметной характерности, что ли, за что можно было бы сразу схватиться. Какая-то мягкость, вялость характеристики — так казалось актерам. Возможно, они были и правы, но я всего этого не замечал, так как, по существу, это для меня было так знакомо и так волнительно.

Начались поиски актера на роль Нечаева. Никто не подходил. Одни казались слишком высокими, другие — маленькими. А главное, не было актера, в котором какая-то художественная мука сочеталась бы с той неопределенностью, которая являлась, на мой взгляд, не недостатком, а принадлежностью образа. Это та неопределенность и даже иногда рыхлость, которая делает художника приспособленным то для полного восприятия и перевоплощения, то делает его рассеянным и выключенным из всего, что не волнует его. Пожалуй, таким актером в нашем театре был А. Ширвиндт, но многолетнее увлечение капустниками делало мягкую неопределенность его характера поверхностно-насмешливой. Не хватало той самой муки, о которой я говорил выше.

Однажды на гастролях в Ленинграде я зашел в его гримерную. Она была одновременно и костюмерной, так как помещение было чужое. Ширвиндт сидел под чужими костюмами, одинокий, сосредоточенный и молчаливый Острить ему не хотелось. Он сидел между своими выходами на сцену, как режиссер между съемками в той комнате отдыха.

Вообще, репетиции показали, что эта роль очень подходит к нему, но только, подобно спортсмену, который хотел бы бороться за мировое первенство, артисту, решившему играть такую роль, тоже необходима была соответственная подготовка. Надо было как-то растормошиться, растревожить себя, что ли, надо было пробудить свою нервную систему и не выходить на сцену, как будто ты только что вышел из буфета. Такая роль, раз ты хочешь открыть ее по-настоящему и открыть в ней самого себя, требует, если хотите, подвига человеческого откровения и самоотдачи. Надо в себе увидеть эту роль и себя увидеть в этой роли, надо перестать быть просто привычным самому себе, надо стать самим собой, но только таким, каким ты бываешь в те моменты, когда твоя мысль воспалена, когда ты на пороге чего-то тревожного и важного. Собственно, художник всегда должен быть в таком состоянии, но что делать, если актеру часто приходится над этим работать. Я увидел, что Ширвиндт после этой роли и сам, правда на время, немножечко переменился. Как будто не просто на сцену, а в его собственную жизнь вошли все эти мучения, все эти заботы.

●

Ну а Соленый из «Трех сестер»? У меня, например, я уверен, нет ничего общего с этим бретером. Он никогда не сидел в комнате отдыха вот так в обеденный перерыв, между съемками. Он не знает, что такое редактор фильма или представитель главка и т. д. и т. п.

А я ничего не знаю о нем. Я никогда не убивал никого на дуэли, не острил никогда так грубо по поводу детей и даже непохож на Лермонтова

Прекрасный ленинградский артист Лавров в этой роли внешне был довольно-таки похож на Лермонтова, но тем не менее ничего мне в этой роли тоже не открыл. Бретер как бретер. Он не стал мне близок, не был он близок, по-моему, и Лаврову.

Вот когда Лавров играл Молчалина, я понял и почувствовал все. Такого тихоню-служаку я встречал на каждом шагу, встречал его и Лавров, он его знал, он нашел его в себе, он просто стал им, потому что, не став, нельзя было бы хотя бы так естественно объяснить Чацкому всегдашнюю свою послушливость. Лавров приблизил к себе этот человеческий характер или на время сам приблизился к нему. Это был уже не Лавров, а Молчалин, или, если хотите, не Молчалин, а Лавров.

А тут ни Лавров, ни Соленый — какая-то маска Соленого, которая мне не открывала ничего, кроме разве того, что это загадочный и странный тип.

Кто это такой — Соленый, и в чем там дело? Как приблизить его к себе так, чтобы он стал мне понятен изнутри?

Ведь как нормальный человек я больше люблю Тузенбаха, чем Соленого, как же мне сделать для себя необходимой дуэль, как сделать так, чтобы Тузенбаха хотелось подстрелить, как вальдшнепа? Пускай вместе со мной его потом осудят. Но вместе со мной. Иначе не будет настоящего Соленого, иначе он будет не понят и другими. Может быть, его и осудят, но все его мотивы должны быть ясны. И это должны быть человеческие мотивы. Больше того, это должны быть мои мотивы.

Правда, Брехт не так смотрел на искусство актера, но Брехт еще пригодится в каком-нибудь другом случае.

Итак, найти себя в Соленом и Соленого в себе. Я вспомнил одного актера, которого знал. Он часто заходил в закулисную комнату отдыха и говорил «здравствуйте». Но десять других актеров читали, играли в шахматы, занимались своим делом, и никто не отвечал на приветствие или отвечал слишком тихо. Лицо вошедшего перекашивалось. Молчание было подтверждением мизерности его положения среди этих людей. Он был мизерным актером, но впоследствии стал достаточно видным и интересным литературным работником. Он всегда был полон самых разнообразных чувств и мыслей, но сам о себе думал как о неудачнике и, что хуже всего, подозревал, что так о нем думают другие. Это чувство, вероятно, каждому знакомо, знакомо оно и мне. Но у Соленого оно обострено до ужаса. Вошел — никто не повернулся. Сострил — никто не засмеялся. Не замечают, считают неумным. Здравствуйте — а в ответ лишь что-то буркнули. И вот стоишь с полуоткрытым ртом и смотришь на того, кто тебя даже не заметил, и что-то нехорошее начинает зреть в тебе. Цып-цып-цып — предупреждает Соленый, — не делайте из меня убийцу, таким образом я уже убил двоих, а я больше не хочу. А среди всех, кроме всего прочего, та, которую я люблю, но ее отвлекают от меня, мешают ей на меня смотреть и пр. и пр. Когда Соленый говорит, что похож на Лермонтова, то имеет в виду, возможно, не то, что похож лицом, а похож натурой — ревнивый, обидчивый и одинокий.

Соленый убил на дуэли двоих, и руки с тех пор у него пахнут трупом, и это мучает его, и ему кажется, что запах чувствуют и другие, и потому тайно он все время выливает на руки духи.

Но люди не считаются ни с чем. Они могут его бессовестно попросить выйти из комнаты.

Я вошел, устроился удобно и закурил — сюда нельзя, Василий Васильевич! Выйдите отсюда! И потом я вижу, как Тузенбах все ближе и ближе становится Ирине — цып-цып-цып...

Я не хочу быть убийцей, не толкайте меня на убийство, не презирайте мою уязвимость, не делайте вид, что меня в комнате нет, что меня нет вообще; я живу, я думаю, я чувствую и я не хуже других, а может быть, даже лучше, честнее и благороднее.

Но роль начинается не сразу со всего этого. Вначале все почти нормально. День рождения Ирины, все чем-то делятся друг с другом.

Чебутыкин вычитывает какие-то глупости, которыми обычно делишься в комнате, поддерживая общую беседу, общее оживление. Я делаю это с охотой, от чистого сердца. И меня как будто бы все еще воспринимают. Все начнется позже, когда я почувствую, что Тузенбах влюблен в Ирину, что каждый может сказать тут, что хочет, а для меня мучительно даже раскрыть рот. Особенно тяжелым является второй акт. Между первым и вторым прошли длинные месяцы, и они уже сделали меня другим. С меня будто сняли кожу, и я чувствителен к каждой реплике.

А тут еще барон, этот двурушник, смеющийся надо мной и ненавидящий меня, пришел и обнял меня и пьет со мной. Я был сдержан. Мне только хотелось намекнуть ему, что если так будет продолжаться, то может произойти несчастье. Но этого никто не в состоянии понять. Ни барон, ни этот старик, который воспринял мои замечания насчет чехартмы так оскорбительно для меня. Ни этот Андрей, который стал улюлюкать по поводу того, что в Москве два университета. А их действительно два — старый и новый. Я даже вспылил немножко и потом, когда Ирина осталась одна, хотел извиниться, но не удержался и начал объясняться в любви, и это было очень стыдно.

А в третьем акте меня уже просто стали прогонять из комнаты.

А перед четвертым актом я был вынужден вызвать Тузенбаха на дуэль, потому что он меня оскорбил, я так и знал, что это когда-нибудь произойдет, и это произошло.

Что же ты теперь отворачиваешься от меня, старик?! Что кряхтишь?! Ты ведь сам виновен, вы ведь виноваты сами, я предупреждал, я просил, я предсказывал, но вы все-таки сделали из меня убийцу, так теперь разделяйте со мной вину, а не качайте укоризненно головами. Теперь уже нет никакого выхода — я подстрелю его, как вальдшнепа!!!

●

Актеры делятся на тех, у кого кожа толстая, и тех, у кого ее будто бы и нет. Нетонких артистов полно. И они иногда, к сожалению, правят в театре. По странности они стали артистами. Вернее, не по странности, а потому, что их когда-то принимали в искусство натуры столь же нетонкие и нехудожественные. Искусство очень страдает от этого.

Потому что артист, впрочем, как и всякий художник, — это человек с обостренной психикой, с обостренной нервной системой. Но, боже мой, какие дубы засоряют иногда наши театры, и ничего с ними не поделаешь. Чаще они что-то делают с нами.

В какой-то пьесе была роль молодой женщины. Эта молодая женщина долго не может прийти в себя, если мимо прогромыхает электричка. Такие у нее обнаженные чувства. Все мы, разумеется, ездим в электричках и давно привыкли к их шуму, но как образ, как символ — это то, что нужно артисту.

Есть весы, на которых можно взвесить только въехавшую пятитонку. Но если положить на площадку этих весов лист или перо, стрелка не завибрирует. Впрочем, надо не только уметь чувствовать, но и иметь аппарат, пригодный для передачи чувств.

Я уверен, что такого артиста можно воспитать.

Во-первых, он должен быть приверженцем определенного художественного направления. Это, как говорится, очень разрабатывает актерскую нервную систему. Свое направление он должен любить, знать его, отстаивать. Он должен себя чувствовать бойцом. К сожалению, большинство артистов — люди бездомные, то есть не имеющие своего направления.

В лучшем случае это прекрасные одиночки. А чаще ремесленники, исполнители, подчиненные с большим или меньшим апломбом. Люди же, причастные к художественному направлению,— соратники, художники, друзья, однополчане.

Впрочем, тут не должно быть слепоты и статики. Каждая художественная школа, если в ней не происходит беспрерывное брожение, движение, всегда со временем становится рутиной. Такие рутинеры чаще куда страшней, чем люди вообще без направления.

Так что вера в свое художественное направление и всегда некоторые сомнения в отноше-

нии его — вот что важно. Такая смесь любви и здорового сомнения ради движения тоже хорошо действует на клетки.

Есть актеры, которые верят только в успех и больше ни во что. Есть успех — он соратник, нет успеха — он скептик или даже враг. У этих актеров нет точки зрения, у них есть шкура. Пусть же они знают, что это мешает нервно-клеточному художественному развитию.

Но это все, так сказать, человеческая сторона. А что же касается чисто профессиональной, то мне кажется, что главное — пристраститься к такому методу работы, когда начинает жить весь физический аппарат, а не только мускулы лица и языка. Ведь многие артисты только говорят на сцене. Произносят. И мимируют. При этом можно, наверное, и чувствовать. Я не знаю. Мне же кажется, что каждая сцена должна рассматриваться с точки зрения психофизического действия, психофизического состояния, психофизического поведения. Сцена одного из спектаклей, который я когда-то видел, в этом смысле врезалась мне в память.

Один пожилой человек оказался без денег. С ним несправедливо поступили, и он лишился работы. Он без копейки — жить не на что. Другой человек предлагает ему взаймы, но тот горд. Долго идет словесная перепалка. Один отказывается. Другой пытается силой навязать ему деньги. Начинается почти драка. Первый хочет помимо желания второго засунуть ему деньги в карман. В этой драке они молниеносно оказываются на противоположном конце сцены. А там, запыхавшись, садятся на скамейку.

Оба запыхались и разъярены друг на друга. Деньги в кармане у пострадавшего, но он слишком измучен, чтобы дальше сопротивляться. И зол. Зол и измучен другой. Это сильно впечатляло. Это была не просто хорошая мизансцена, но определенный, мне кажется, взгляд на вещи, когда степень человеческих желаний видится в полной связи с затратой всех физических сил. А в результате прекрасно был выражен драматизм момента — страшное, доведенное до предела желание одного остаться гордым, а у другого — не менее сильное желание сделать так, чтобы тот не голодал.

●

На курорте всегда лучше смотрят плохие фильмы, чем хорошие.

Отдыхающим нужны легкие развлечения. Наверное, поэтому хорошие фильмы на курорте показывают редко. И правильно делают, так как порой невозможно слушать, какие реплики отдыхающие бросают во время хороших сцен.

Однажды я там видел неплохую картину, но во время всех кадров, которые не были прямо сюжетны, многие только негодовали.

Говорили даже, что фильм растягивают ради заработка тех, кто его снимает, потому что платят артистам и режиссерам как бы за строчку, как поэтам.

Ругались именно во время тех кадров, когда следовало бы полностью ощутить то, что произошло в предыдущих. Признавался только сюжет, все остальное не признавалось.

Конечно, есть очень много и таких картин, которые следовало бы сократить, но на этот раз была не такая. Дело было не только в одном сюжете, а и в том, как этот сюжет излагался.

Я участвовал в съемках трех картин, и мне, к стыду своему, тоже раньше казалось, что надо гнать и гнать сюжет. Сюжетный кадр к сюжетному кадру, как к кирпичу кирпич. И ничего лишнего. Хорошую картину, вероятно, можно сделать и таким способом. Но я слишком поздно, кажется, понял, что и не только таким.

Теперь мне уже не удастся переснять заново, например, мой фильм «Двое в степи». Сколько я там упустил возможностей!

Я гнал и гнал, вместо того, чтобы думать, чувствовать и давать думать и чувствовать другим.

Сколько, кажется, могло войти добавочных мыслей и чувств, и сама главная тема могла бы так н а п и т а т ь с я всевозможными соками.

Но я не снял как следует даже степь, потому что торопился. Я, видимо, не понимал, что

глаз и ухо способны превращать в мысль не только служебные кадры.

Конечно, я знаю столько картин, где сложный поэтический способ съемки грубо эксплуатируется, но что же из этого?

А в театре с некоторых пор я, кажется, ощутил, что такое р а з р я ж е н н ы й в о з д у х.

И все-таки каждый раз тороплюсь, загоняю и делаю какой-то «концентрат».

Не хватает мужества стать не моторным.

В «Судебной хронике», например, б ы с т р о вошел суд, б ы с т р о объявили, кого будут допрашивать, б ы с т р о, хотя и правдиво, стали пререкаться судьи и подсудимый. Б ы с т р о, п л о т н о, е щ е б ы с т р е е, чтобы не вошло ничего лишнего, только то, что нужно по существу, и остался один скелет, по которому совершенно невозможно догадаться о живом человеке.

Правда, мы решили после одного допроса прервать действие и показать, как в суде пьют чай. Не уверен, что именно это было необходимо, но я чувствовал, что надо как-то ослабить, остановить мотор.

Но и этот «чай» тоже, в общем, сделали в моторе, стесняясь и как бы извиняясь за свою неуместную выдумку.

А в другом месте Лицо от автора сообщало зрителям, что после заседания все шли в ближайший ресторан обедать и садились вместе за столик, а судья садилась отдельно, потому что, видимо, ей так полагалось.

Помню, как на меня, когда я читал пьесу, произвел впечатление этот нюанс, потому что я тогда ясно представил себе это вынужденное служебное одиночество. Но в момент сценического перехода от сцены к сцене я тоже так стыдливо спешил, что, конечно, ничего не успел.

Но не только от сцены к сцене, а и в рамках одного диалога можно столько найти воздушных прокладок. Не обязательно бытовых, даже не столько бытовых, а поэтических. Воздушных прокладок, удивительных и причудливых.

Но, конечно, их надо и с к а т ь, а чтобы начать этот поиск, видимо, прежде нужно приучить себя как бы к простой мысли, что это в о з м о ж н о и ч т о э т о н у ж н о.

Действие одного спектакля, который я видел, началось с операции. Кто-то сломал себе, кажется, ногу; в условиях, не пригодных к операции, операцию должны были все-таки сделать.

Но спектакль начинался с того, что комната была темна, видимо, все еще спали. Затем появлялась заспанная женщина, она причесывалась и зажигала свет. Потом уходила. Опять было пусто. Потом она входила вновь и клала на стол клеенку. И снова уходила. Опять некоторое время не было никого. Потом еще кто-то вносил табуретку, на которой стоял таз. Затем трое-четверо или даже пятеро человек все время вносили что-то и уходили. Так продолжалось довольно долго. Они подготовили все, что нужно для операции!

Наконец внесли больного и положили на стол.

И тогда кто-то с большим шумом бросил металлические инструменты в таз, где, видимо, был спирт, потому что в следующий момент зажгли спичку, и из таза вырвалось сильное пламя.

Это как бы завершило долгую увертюру перед спектаклем, за время которой все притихли, сосредоточились и заинтересовались.

Но, конечно, все это можно сделать ужасно.

Вот, например, в одной пьесе Розова действие начинается с того, что мальчишка, видимо, после свидания приходит под утро домой и укладывается спать. А спектакль начинался не так. Перед той комнатой, куда парень должен был вернуться, висел на первом плане занавес с нарисованным ночным городом. И парень с девушкой прощались, а потом занавес поднимался, и он приходил домой.

Это тоже вроде бы воздух, только углерод.

Потому что ни пространство сцены, ни само прощание не были сделаны так, чтобы они что-то давали уму и сердцу.

Просто это была еще одна плохая сцена спектакля, к тому же лишняя.

Нет уж, если воздух, так чтобы в нем благоухали, как говорится, фиалки и хризантемы!

А потом — как интересно чередовать «концентрированные» сцены с «воздушными».

Как соединить четыре первые сцены второго акта «Трех сестер»?

Как построить сами эти сцены?

Какое сделать начало акта, когда Наташа разговаривает с Андреем?

Ведь не одним залпом проводит она свою сцену. Чего только могут стоить молчаливые переходы от одного момента ее сцены к другому. А это почти беспрерывное молчание в сцене Андрея — так, вероятно, прекрасно может быть и оно найдено.

А затем смена сцен — это целая история.

А не просто — одни пришли, другие ушли, сказали и уступили место другим.

Такая пора театра, вероятно, давно-давно ушла.

Теперь рецидивы такого искусства могут разоблачить только невероятно скучную личность, не умеющую импровизировать и радоваться в процессе работы.

Впрочем, все достаточно сложно и, написав, вспоминаешь таких «фантазеров», чьи фантазии доставляют только одни мучения, потому что грубы, потому что все построены на шуме, на ритме, и уходишь с головной болью.

Но зачем я говорю о ком-то, когда столько раз ловил себя на подобных вещах.

Я и пишу об этом, может быть, потому, чтобы правильно настроиться.

●

Когда актеры не уважают режиссера, они распоясываются до ужаса. Тогда они ведут себя, как шестиклассники на уроке пения. Читают, бросают бумажки и т. д.

Однажды на репетиции у одного из режиссеров актер засунул в рот бабочку, и когда режиссер отворачивался, он мимикой обращал на себя внимание всех остальных и открывал рот — еле живая бабочка вылетала. Все, тайно, давясь, хохотали.

Актеры могут заговорить. Любая брошенная тема подхватывается на репетиции моментально, и нет ей конца, если умело не перевести все это в дело. Сцены они боятся и предпочитают сидеть за столом и разбирать текст по смыслу или, что еще чаще, говорить вокруг и около.

Любят рассказывать о своих замыслах. Рассказывают очень талантливо, талантливее, чем потом играют. От некоторых приходится бегать, так как их рассказ о замыслах может тянуться часами.

Есть и равнодушные — редко бывают в театре, приходят, как на обычную работу, отрепетируют и убегают, отыграли спектакль — и снова исчезли.

Но большинство торчит в театре, когда нужно и когда не нужно.

А вообще все живут нервно, и все чувствительны к хорошему и к плохому.

При слабом таланте и слабой воле руководителя — растаскивают дело по кускам, делают что хотят, играют как хотят, ведут себя как хотят.

И вот все собираются на репетицию.

И нужно как-то ее проводить.

Раньше я залпом выпаливал свои замыслы и натыкался на сопротивление.

Теперь же, будучи гораздо больше, чем раньше, уверен в своем, я, однако, начинаю с того, что расспрашиваю других. Просто вытягиваю из других то, что они могут сказать. Впрочем, стараясь все это ввести в строго деловые рамки.

А затем надо улучить момент, когда почва уже разрыхлена и подогрета, и высказать свои мысли. Иногда они видоизменяются в процессе беседы.

Но со старыми своими друзьями я не придерживаюсь никакого порядка — говорю, когда вздумается, и они говорят, когда им вздумается. Разговор носит и сугубо профессиональный характер и совсем непрофессиональный. Идет конкретный разбор сцены — что происходит, какое действие и т. д. Однако при том — беспрерывные ссылки на всевозможные примеры вообще человеческого поведения как с внутренней, так и с внешней стороны.

Работа, конечно, строится не на одних формулировках. Существует долгий период как бы физического вживания в смысл.

Актеры похожи на тех детей, которые не

только слушают, что им говорят родители, а смотрят, какие они и как говорят. Нужно не только правильно мыслить, а добиваться как бы физического вживания людей в тот или иной смысл. Впрочем, нужно иногда бросить все и спокойно и скучно разобраться.

После репетиции я лично долго не могу прийти в себя и плохо слышу, что говорят другие.

Самые прекрасные дни — когда артисты вместе с тобой импровизируют в этюдах разобранные сцены. Это похоже на игру. Все азартно обсуждают, спорят, смеются.

Потом — когда впервые на репетиции видишь свой спектакль из зала!

И наконец, премьерные дни. О, что это бывают за дни! Этот подъем духа, это волнение, равное, вероятно, тому, которое испытывал Эдисон со своими друзьями в момент, когда загорелась наконец его лампочка.

Я видел такой фильм. Небритые, усталые, невыспавшиеся сидят вокруг лампы и смотрят. Потом, когда что-то получилось, нужно отнести лампу вниз; мальчишка побежал по лестнице и лампу разбил. Стали все делать заново и опять отдали тому мальчишке отнести. Но сзади пошел огромный мужчина и так держал руки, чтобы не дать мальчишке упасть. А остальные напряженно смотрели.

Многие авторы и режиссеры от волнения не могут войти в зал. Мы с Розовым обычно ходили друг мимо друга по фойе, бросаясь иногда к дверям зала, чтобы проверить реакцию на ту или другую сцену. Затем снова шли в фойе, чтобы безостановочно и быстро ходить.

За кулисами — торжественно. Актеры подмигивают друг другу — мол, держись!

А если спектакль полемичный, если в нем есть заряд какого-то новшества и реакция зала еще не известна — все идут на сцену, как на бой. Нужно из зрителя высечь искру. В кулисах ждут выходящих со сцены актеров, чтобы спросить, как дела.

После такого невероятного нервного напряжения все измочалены, опустошены. Тем не менее еще долго не отпускает какой-то нервный ритм. Заснуть невозможно. Звонят друг другу, спрашивают, узнают. Болезненно вслушиваются в замечания, прикрывая все это остротами и независимым видом.

И работник и хозяин

Реплика в связи со статьей Д. Старикова «Часть общего дела»

Александр Михалевич

Можно быть благодарным Д. Старикову за то большое внимание, которое он уделил в статье «Часть общего дела» моим «заметкам публициста» («О внутренней зрелости художника»). При этом меня нимало не смущает, что в оценках ряда фильмов и общих суждениях, особенно о критике, наши точки зрения не совпадают. Если бы мне повторять то, что думают на этот счет все другие, в том числе Д. Стариков, то стоило ли браться за перо? Да и теперь не вижу особого смысла в том, чтобы подробно разбирать все наши несогласия с оппонентом — ведь и моя и его статьи опубликованы, что называется, впритык («Искусство кино», № 4 и 5). Любой читатель, зритель, особенно если он видел или посмотрит фильмы, о которых идет речь, сможет разобраться, кто же из нас ближе к истине. Правда, есть общие вопросы... Но для предметного разговора о них надо занять еще немало журнальной территории, а этого сделать мне не позволяет совесть члена редколлегии. Ведь буквально всем не угодил я Д. Старикову: эмоциональностью — не угодил, глобальностью — не угодил и всей методологией не угодил; словно торопится Д. Стариков с выводом: мол, показал себя Михалевич белой вороной в честном критическом стане, надо бы его оттуда, так сказать, устранить. Что же, может быть, от такого устранения потеря в самом деле была бы не большая, и тут можно было бы не возражать, если бы... если бы не одна мотивировка в конце статьи Д. Старикова, общая мотивировка, которую я, не веря глазам своим, много раз перечитывал и вынужден публично оспорить.

Желая найти корень всех моих «произвольных», «торопливых» и т. д. и т. п. построений и суждений, Д. Стариков пишет:

«Коренная причина тут, представляется мне... в том отношении к своему «предмету», которое могло бы быть свойственно скорее хозяину, руководителю, наставнику, нежели работнику, исполнителю, ученику, в таком взгляде на обсуждаемое дело — и соответственно в таком «тоне» поведения и высказываний, — будто перед нами больше наблюдатель, человек со стороны, чем сотрудник. Стоит только услышать, например, такое начало абзаца: «А критики? С ними, очевидно, еще долгий разговор», — как ощутишь этот холодок расстояния, прямо скажу, неприятный и не располагающий к дружбе холодок».

И вот, овеваемый несомненным теплом статьи Д. Старикова (конечно же, для повышения температуры своей аргументации автор, не жалея оригинальности, напоминает мне басню «Пустынник и медведь»), я стараюсь ответить себе на главный, может быть, вопрос: неужели Д. Стариков действительно всерьез полагает, что все мы — литераторы, кинематографисты, критики, публицисты — можем и должны разделять, отделять в себе, в любом из нас, работника и хозяина? Испол-

нителя и наставника? Разве не озабочены на любом заводе, в любом колхозе развитием именно глубокого хозяйского чувства? Разве не прав я, если своими заметками действительно хочу содействовать более хозяйскому, то есть более партийному, заинтересованному, широкому, дальновидному, требовательному, стратегически взвешенному отношению и к нашему кинопроцессу в целом и к работе, таланту, судьбе каждого отдельного художника? Каюсь, каюсь, я действительно сознательно выбираю себе позицию и «работника» и «хозяина» одновременно, сам к этому стремлюсь и всем от души желаю такого органичного соединения.

И Д. Старикову осмеливаюсь пожелать того же. Ведь приглушив почему-то в данной своей статье, именно приглушив в себе чувство хозяина, автор «Части общего дела» оказался так демонстративно равнодушен, по сути, ко всем жгучим вопросам развития советского кинопроцесса, которые я пытаюсь ставить в своих заметках. Он глух и нем ко всему главному, особенно — в идеологической обстановке развития кино, что так волнует меня как автора «заметок». «Воля к силе»? — Ломится в открытую дверь! А если часто дверь оказывается не полностью открытой? А если надо искать и трудиться, чтобы уметь ее открыть? Публицист пытается размышлять вместе с художником о просчетах в овладении материалом жизни и литературы? Экая прыть у публициста! Знал бы свои общественно-политические явления, опирался бы в лучшем случае на произведения искусства, как это делал Плеханов, но «судить» искусство? Да знает ли публицист нашу методологию? И не поднимает ли он руку на «знаменитый пушкинский принцип», по которому о произведении надо судить «по законам, признанным над собою самими авторами»?

Вот тут остановимся. Ну кто же в самом деле сегодня будет открыто защищать односторонность, просчет, невежественный срыв, слабое чувство ответственности, не говоря уже о произволе художника? Кто открыто попытается лишать критику кругозора? Теперь иначе пишут. Тот же Пушкин — как щит. Получаются абзацы, подобные тем, что находим у Старикова:

«Думаю, плодотворность суждений, основывающихся не на домыслах и «возможных тенденциях», а на самом данном произведении во всех его существенных сторонах (притом, согласно знаменитому пушкинскому принципу, по законам, признанным над собою самими авторами), вполне тут очевидна, как полагаю, очевидна и ущербность стремления противопоставить данному произведению некое «возможное» иное, воображаемое, согласно собственным представлениям о «материале».

Но лучше бы не касаться моему оппоненту мыслей Пушкина. Или внимательнее, тоньше к ним отнестись. Входить в самую суть замысла художника, чутко постигать законы, которые он предписывает себе — конечно! Без этого нет критики. Но разве предписывает такой подход непременное согласие критики с самими этими законами? Разве диктует он отстранение от других образцов, примеров, толкований (даже толкований самих авторов произведений, по которым создается картина)?

Вчитаемся в Пушкина:

«Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведении искусства и литературы.

Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений».

И еще глубже вчитаемся в те образцы критики, которые оставил сам Пушкин, достоверно свидетельствующие о его всегда совершенном знании правил, принятых художниками, и одновременно о глубочайшем знании «образцов», «современных замечательных явлений», на чем основывалось отстаивание, утверждение и собственных критериев.

При Пушкине не было кино. Но процветала поэзия. У нас многие ратуют за поэтическое кино. Так вот, не отнести ли нам ко многим из этих поборников вот такое, например, «вмешательство» Пушкина в принимаемые художниками для себя законы:

«Не мешало бы нашим поэтам иметь с у м м у и д е й (разрядка моя.— *А. М.*) гораздо значительней, чем у них обыкновенно водится».

Но разве не о такой «сумме идей» хлопочу я прежде всего в своих заметках, стараясь извлечь из самой нашей необыкновенно динамичной действительности бóльшую «сумму», чем в наших фильмах обычно встречается? Разве желание и умение соотносить явления искусства и жизни — о чем так ясно сказано в Постановлении ЦК КПСС о критике — не является нашим важнейшим методологическим принципом? Разве стремление следовать этому принципу — не прямой долг критики и публицистики? Увы, за всем этим Д. Старикову мерещится... ущербность!

Не боясь быть обвиненным в методологическом упрощенчестве, я хотел бы еще заметить, что рассматриваю критику как дело высшего благородства. Легче ведь не сказать автору иной картины горьковатой правды, не критиковать, не ссориться, не возбуждать игры мелочных страстей. Легче сказать автору: «Ты гений»... Тут трудные психологические барьеры.

А то еще легче уподобиться этакой ЭВМ и извлекать из памяти набор цитат из многочисленных рецензий, чуть ли не со слезой... Для ЭВМ — это, пожалуй, хорошо, но для критика, так сказать, живого? Тут еще кое-что требуется, сущая мелочь — добавить ко всему цитированному... свою точку зрения.

Особенно если критик провозгласил «возможность и необходимость качественно иного подхода к такому сложному, в чем-то даже противоречивому художественному явлению», каков, например, фильм «Комиссары».

«В чем-то даже противоречивому»,— признает Д. Стариков. Вот и помоги в этой противоречивости разобраться! В статье «Часть общего дела» много-много страниц об этом фильме. Но все — чужие мнения, чужой разбор. Большей частью, правда,— дифирамбы. А где ваша точка зрения на эту самую противоречивость, которую вы так ясно признали? Я, грешный, чтобы прежде всего быть до конца честным перед Н. Мащенко, в талант которого верю и в развитии успехов которого заинтересован, постарался подумать вслух, подумать вместе с ним: может быть, потому противоречивость, «полупобеда», что автор, в частности: 1) несколько отошел от ленинской темы, от «рабочей» линии в повести Либединского; 2) забывает, что есть мещанство и есть его оборотная сторона — огрубление, одеревенение, «казарменность» людей; 3) не заметил опасного сползания к некоей демагогичности, подстерегающей художника в этом фильме. По Д. Старикову, я не прав? Но скажите, не таите, а в чем же вы усмотрели так определенно фиксируемую и вами «противоречивость»?

«В чем-то»?

...Мне остается выразить надежду, что редакция журнала «Искусство кино» пойдет дальше той странной и в значительной мере внешней по отношению к моему главному замыслу атаки, для которой был приглашен, как он пишет, Д. Стариков, и найдет возможность вернуться к самой сути имеющего, на мой взгляд, первостепенную важность вопроса — о внутренней зрелости художника.

Киев.

Зрелость — значит ответственность

В. Кудин

Проблема, которая поставлена в статье А. Михалевича*, затрагивает многие важные стороны развития современного искусства, художественного творчества. Именно потому, что слишком широка и сложна проблема и отдельные ее стороны изложены тезисно, ряд частностей в статье неизбежно вызывает полемику. Эта полемика и составила суть выступления Д. Старикова.

И все же главный пафос статьи А. Михалевича не в спорных частностях, касающихся

* «ИК», 1972, № 4, 5

тех или иных оценок произведений кинематографа (хотя они ярко подтверждают высказываемые автором положения), а в страстной озабоченности о сущности, «ядре» таланта, его гражданской зрелости.

Нужно ли особенно доказывать, что без постоянного контакта с событиями времени, с жизнью общества, своего народа художник никогда не сможет создать ничего значительного, каким бы ни было его дарование. Однако наполненность таланта бывает разная — свидетельствует история. Есть великая наполненность гражданской музы Н. Некрасова и наивная созерцательность стихов в духе «поэзии чистого искусства» А. Майкова; революционная страстность таланта Н. Чернышевского и «больная совесть» Ф. Достоевского.

И муза киноискусства дает немало подтверждений тому, что одни потенциальные возможности таланта еще не определяют ценности художественного творения: важно, что дает обществу талант.

Революционная страстность, глубокая убежденность в правоте великого дела народа, строящего коммунистическое общество, воодушевляли талант А. Довженко, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, режиссеров Сергея и Георгия Васильевых, И. Пырьева, определяли характер их творчества. Все в современном социалистическом киноискусстве доказывает, что художник одерживает победу тогда, когда его устремления неразрывно связаны с великими идеями времени, когда происходит органическое слияние таланта с идеалами коммунизма. Если же творец в силу индивидуальных причин почему-либо оказывался не на высоте понимания эпохи, ведущего, главного в жизни, он никогда не поднимался до значительных творческих открытий.

Вот почему одна из существенных задач художественной теории и критики — уметь найти и поддержать в искусстве нужное, необходимое народу, помочь его развитию, а с другой стороны, убедительно показать, что мешает художнику в достижении высоких целей, обрекает на пустую трату таланта. Как справедливо отмечено в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к творческим поискам».

Именно поэтому так важен разговор о том, на что направлены усилия художника, чему отдана страсть художественного гения. Подобная постановка вопроса не нова, но она не стареет, так как с новой остротой неизбежно выдвигается каждой эпохой.

Передовая, реалистическая критика, материалистическая эстетика, особенно эстетика русских революционеров-демократов, дают нам образцы глубоко научной трактовки проблемы, связанной с содержанием таланта. Как не вспомнить высоких требований к таланту, высказанных В. Белинским в известном письме к Н. Гоголю; удивительно точных слов Н. Добролюбова: «Мы никогда не согласимся, чтобы поэт, тратящий свой талант на образцовые описания листочков и ручейков, мог иметь одинаковое значение с тем, кто с равною силою таланта умеет воспроизводить, например, явления общественной жизни... для самого общества гораздо важнее вопрос о том, на что употребляется, в чем выражается талант художника, нежели то, какие размеры и свойства имеет он в самом себе, в отвлечении, в возможности».

Классики марксизма-ленинизма, лучшие представители марксистско-ленинской художественной критики и эстетики особенно остро ставили вопросы общественно-социального и классового характера таланта. И если К. Маркс, Ф. Энгельс, В. И. Ленин подчеркивали классовую, социальную сущность искусства, его идейную направленность, то делали это не потому, что игнорировали, как пишут некоторые буржуазные искусствоведы, художественно-эстетические достоинства произведений, а именно потому, что понимали, как могут высоко поднять эстетиче-

скую ценность вещи воплощенные в ней передовые идеи времени, четко выраженные классовые симпатии и столь же четко раскрытые социальные антипатии. Напомним ленинские советы А. М. Горькому в сложные для писателя первые послереволюционные годы. Тогда В. И. Ленин очень точно определял причину появления неверных взглядов и отдельных ошибочных оценок, которые были в тот период у писателя: «Если наблюдать, надо наблюдать внизу, где можно обозреть работу нового строения жизни... Вы поставили себя в положение, в котором непосредственно наблюдать нового в жизни рабочих и крестьян, т. е. 9/10 населения России, Вы не можете...»* Таким образом, вопрос о таланте ставится не отвлеченно, поскольку талант выдающегося пролетарского писателя у Ленина не вызывает сомнений, а впрямую связывается с конкретным содержанием творчества, с воплощением определенного жизненного материала.

Художественный талант — большая ценность народа, нации, общества, но во сто крат увеличивается его ценность в наше время, если он страстно служит народу, великим идеалам коммунистического будущего.

Известно, что общество никогда не было безразлично к таланту художника, правда, в разных эпохах, в различных исторических ситуациях это внимание проявлялось по-своему.

Господствующие классы капиталистического общества, жестоко и безжалостно эксплуатируя талант, создают иллюзию его свободного проявления, ловко развращают его, используют как оружие антигуманности, бесчеловечности.

Буржуазные идеологи льстят художнику, когда он создает асоциальные, безыдейные произведения, объявляют его новатором, смелым искателем, когда он уходит в область, далекую от реальных жизненных противоречий, от современных классовых битв. Но со всей силой обрушиваются они на малейшие попытки четкого и ясного анализа социально-классовых отношений в обществе, выявления симпатий к угнетенным и ненависти к угнетателям. Тут уж таланту не сдобровать: официальная критика злобно провозгласит художника традиционалистом, консерватором, устаревшим догматиком.

Как не вспомнить горькую реплику Ч. Чаплина во время последней поездки в США, когда в ответ на высказывание, что в Америке его по-прежнему любят, большой художник с сарказмом бросил: «Все они любили Джона Кеннеди тоже...»

Разговор о содержании таланта тесно связан с проблемой правды творчества, глубины постижения жизни, реалистического ее воспроизведения.

Если талант обращен к явлениям второстепенным и взор художника скользит по задворкам, то он фактически не видит правды жизни. Ибо правда, как известно, не пена на поверхностных течениях.

Как был прав А. П. Довженко, который замечал, что «утверждение некоторых художников о том, что можно рисовать мусорную кучу и сделать это гениально,— неверно. Задачи художников Советского Союза совершенно иные. Нам нужно гений свой не на мусорной куче проявлять, а на фиксации человеческих отношений и показе наших людей. Значит вопрос отбора, вопрос о том, что именно рисовать, является основным вопросом творчества».

Нередко художник, поверхностно отобразивший действительность, резко отвергает предъявляемые ему обвинения в неправде. Но ведь как раз неправда таких произведений и заключается в том, что автор воспроизводит случайные, несущественные стороны жизни и проходит мимо характерных ее особенностей.

Скажем, правомерно ли утверждать, что показанное в фильме «Джентльмены удачи» — неправда? Авторы картины будут доказывать, что в ней нет отступлений от того, что могло быть в жизни. Тем не менее фильм слаб не только художественно, но, по-моему, его серьезные просчеты кроются в самом взгляде на явления и события нашей действительности, в способах их отражения.

Могут сказать, что фильм не ставит глобаль-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 51, стр. 25—26.

ных проблем, что показанное носит частный характер и авторы стремились просто посмеяться и вызвать нашу ответную улыбку. Все это так. И все же неправда происходящего на экране ощущается явно, и именно в характере изображения поступков и действий людей. Ориентация режиссуры на пустой смешок, на примитивное развлекательство привела к неудаче «Джентльменов удачи».

Приведу другой пример. Д. Стариков полемизирует с оценкой А. Михалевича фильма режиссера Н. Мащенко «Комиссары». Конечно, в творческом становлении Н. Мащенко этот фильм — явление принципиально важное. Было бы неверно не замечать, насколько вырос Н. Мащенко как художник в этой картине. Думаю, однако, было бы столь же непростительно для дальнейшего развития и совершенствования таланта режиссера не прислушаться к тому, что говорит в статье А. Михалевич.

Недавно вышла новая картина Н. Мащенко «Иду к тебе», фильм трудной судьбы, сложных поисков, многих интересных находок и одновременно горьких просчетов. Картина поразному воспринимается в кругу профессионалов. Одни ее безудержно хвалят, другие — порицают.

В фильме действительно есть по-настоящему удавшиеся сцены, заслуживает внимания работа А. Демидовой и Н. Олялина — исполнителей главных ролей. Но неизбежно встает вопрос: а создан ли в картине пламенный и страстный образ выдающейся украинской поэтессы, мужественного борца, революционера-демократа Леси Украинки? На этот вопрос мне с грустью приходится ответить, что, к сожалению, такого образа не получилось. И не получилось потому, что авторы картины выбрали из жизни и деятельности поэтессы ту сторону ее биографии, которая менее всего дает возможность раскрыть подлинное мужество и величие подвига славной дочери украинского народа, показать масштабность личности Леси Украинки. Беда здесь — в просчетах таланта, не охватившего реального богатства жизни гениальной поэтессы.

О таланте художника в последнее время говорится немало. Часто мы даже слишком легко оперируем этим словом — «талант», не анализируя многих важных аспектов его проявления. Конечно, как указывал В. И. Ленин, талант — редкость и его нужно беречь. Но, с другой стороны, наличие таланта налагает на художника очень высокую ответственность. Ведь художественная деятельность имеет огромное значение в общественной жизни. И особая роль здесь принадлежит кинематографу как искусству самому массовому. Но кино, как справедливо писала Н. К. Крупская, «не только отображает действительность,— оно может искажать ее, оно не только воспитывает революционный дух, чувство братской солидарности,— оно может искажать действительность, туманить голову, опутывать человека пошлостью, воспитывать жестокость, ненависть, себялюбивый эгоизм и пр. т. п.».

Каким же «устойчивым» должен быть талант художника, чтобы выдержать суровый экзамен времени. Не случайно А. П. Довженко подчеркивал, что «нужно жить всеми передовыми идеями человечества, и тогда произведение не замедлит появиться, нужно жить не догмой, а радостью, сознанием любви к земле, к своей собственной жизни и к ее перспективам...».

Постоянное духовное обогащение, стремление к большей полноте знаний — без этого не может жить и развиваться настоящий художественный талант. Для художественного таланта недостаточно безапелляционного утверждения: «Я так вижу, так понимаю». Свое, индивидуальное видение должно опираться на глубокое знание жизненного материала.

Думается, например, что творческая удача сценариста К. Кудиевского и режиссера В. Довганя в их новом фильме «17-й трансатлантический» как раз и определена подлинным знанием материала одного из трагических эпизодов Великой Отечественной войны. Здесь источник достоверного воплощения на экране событий недавней истории.

Говоря об отношении художника к сложным и волнующим проблемам времени, важно подчеркнуть, что чувство современности, уст-

ремленность к боевым, острым темам сегодняшнего дня и является проверкой истинности художественного таланта.

Вспомним великие завоевания социалистического киноискусства: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Великий гражданин», «Щорс», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Молодая гвардия», «Учитель», «Семеро смелых», «Иванна», «Поэма о море». Уже один этот перечень подтверждает, что достижения советского кинематографа тесно и неразрывно связаны с воплощением важнейших тем и проблем современности.

Не отрицая важности обращения киноискусства к истории, убеждаешься в справедливости мысли А. П. Довженко, что погоду в нашем и мировом кино делают фильмы о сегодняшнем дне, о герое сегодняшней жизни. Ведь нет, как писал А. Довженко, «большей радости для творца, чем создание произведения на современную тему, создание образов своего общества. Счастье творца заключается в том, чтобы создать для поколений полноценные, высокие и благородные образы своей эпохи, и этим двигать жизнь вперед, а не пересказывать созданное предками».

Жизнь и творчество самого А. П. Довженко — пример служения таланта идеям времени, умения жить чувствами и мыслями современников. Довженковское видение жизни, утверждение им высокого идеала нашей эпохи неотрывны от содержания его таланта, его способности находить и возвеличивать красоту нового мира, величие советского человека. Интересно напомнить, как в набросках к сценарию «В глубинах космоса» А. П. Довженко особенно выделяет мысль, что из будущего фильма людям станет четко известно, что «разумные существа поднялись культурно неизмеримо выше нас, жителей Земли, только на тех планетах, где они все пришли к коммунизму. Там же, где по тем или иным причинам это не удалось, они выродились и, опустошив свои планеты в битвах, погибли. Их погубили деспоты и глупцы».

Как же бывает обидно, когда сегодня художник, касаясь важной темы современности, из-за бедного, ограниченного ее понимания убого решает поставленную проблему. Обидно не только за самого художника — ведь плоды его несовершенного труда должны пожинать тысячи, а то и миллионы зрителей.

Не так давно способный, ищущий украинский режиссер В. Денисенко создал фильм «Озарение», затрагивающий важные научные проблемы современности. Герои фильма пользуются научной терминологией, говорят о тайнах клетки, о генетике, трудятся в современных лабораториях и живут в современных домах. Однако подлинно художественного фильма о современности не получилось, так как все решения в картине поверхностны, трафаретны, неубедительны. Автор уж слишком легко скользит по теме, взятая им проблема не стала страстью художника, и режиссер (он же сценарист фильма) не смог высечь искру вдохновенного творчества у актеров — картина осталась произведением холодным, пустым, напыщенно претенциозным.

А ведь В. Денисенко в свое время создал такие фильмы, как «Сон», «Солдатка», отмеченные творческим поиском, интересной мыслью. Здесь же, обратившись к проблемам биологии, к труду человека в сложной области современной науки, он не сумел проникнуть в глубь изображаемых явлений и потерпел неудачу, ибо наука, искусство не терпят верхоглядства.

●

Нельзя оценивать талант лишь по тем или иным формальным находкам и новациям. Это только дезориентирует художника, не дает углублять, развивать лучшие стороны дарования, преодолевать то, что мешает воспринимать жизнь в ее многообразии и полноте.

Так в свое время излишние похвалы фильму К. Муратовой «Короткие встречи», основанные на чисто формальных удачах автора, недостаточно прямой и острый разговор об идейных недостатках картины привели только к усугублению ошибок режиссера. Ее последний фильм «Долгие проводы», на мой взгляд, горький, хотя и поучительный пример проявления социальной ограниченности, идейной инфантильности.

Я уже подчеркивал, что талант обязывает

художника к огромной ответственности перед народом. Кажется, здесь особенно рассуждать нечего. Кому, как не своему народу, должен отдавать всю силу способностей советский художник. В действительности, однако, дело обстоит не так просто, как может показаться на первый взгляд.

Советский кинематограф выпускает сегодня более ста полнометражных художественных фильмов, а если прибавить к этому еще десятки художественных лент для телевидения, то в каждые два дня из трех выходит новая картина. Но можно ли закрывать глаза на то, что среди этих фильмов до обидного мало подлинных художественных открытий, особенно связанных с созданием образа современника. Разве не парадоксально, что среди огромного потока картин нет ни одного большого произведения о жизни рабочего класса, колхозного крестьянства, о значительных свершениях современной науки. Как могло случиться, что, скажем, на прошлогоднем республиканском кинофестивале в Жданове, проходившем под девизом «Человек труда на экране», украинские студии из двадцати пяти выпускаемых художественных фильмов смогли представить только один (и тот малоинтересный, неудачный) фильм «Крутой горизонт». Недавний Всесоюзный фестиваль в Горьком подтвердил, что с экранным воплощением этой темы в художественном кинематографе у нас, мягко говоря, не все благополучно.

А ведь показывать жизнь советского человека вне труда, вне коллектива (об этом писал в свое время А. Фадеев) — значит не только обеднять его, но и попросту извращать изображение жизни наших людей. Ведь все богатства советского общества созданы трудом и разумом нашего народа. Как же сможет вдохновенно воспроизвести характер советского труженика художник, если он не умеет рассказать о главном в его жизни.

В беседах об искусстве, которые записала К. Цеткин, В. И. Ленин подчеркивал, что рабочие и крестьяне заслуживают настоящего великого искусства, а не просто зрелищ и развлечений. Однако наше кино сегодня дает зрителю мало больших и настоящих художественных творений и слишком много предлагает пустых бессодержательных зрелищ.

Думается, что Д. Стариков зря скептически иронизирует над весьма важным и существенным в статье А. Михалевича, когда риторически спрашивает, а что же это такое — внутренняя зрелость художника? Вряд ли необходима исчерпывающая формулировка понятия, содержание которого можно безгранично расширять и углублять.

Ведь внутренняя зрелость — это огромный социальный опыт, широта интеллектуального кругозора, страсть и увлеченность всем тем прекрасным и великим, чем живет сегодня народ. Но это и мудрая прозорливость художника-гражданина, помогающего народу выбирать наиболее верные пути движения к великим идеалам будущего.

Космонавты во время полетов доказали возможность работать, трудиться в состоянии физической невесомости. Но ни одному художнику не удавалось еще доказать, что он может успешно творить в состоянии интеллектуальной невесомости. Вот почему внутренняя зрелость таланта — это неустанно увеличивающаяся глубина и широта марксистско-ленинского мировоззрения, помогающего в сложных творческих поисках, в достижении новых творческих открытий.

В мире идет сложная, нередко скрытая, завуалированная борьба, которую, упорно сопротивляясь, ведет капиталистический мир против нового мира социалистической действительности. В центре этой борьбы человек, его сердце, разум, завоевывать которые предстоит социалистическому искусству. Ответственность огромная. Современному потоку псевдокультуры, лжи и обмана киноискусство социалистического реализма должно противопоставлять — во все увеличивающихся масштабах — подлинные художественные открытия.

Талант — не только ценность, но и огромная сила в обществе, которую можно употребить и на добро и на зло. Талант советского художника никогда не унижал, не оскорблял, не примитивизировал человека. Он всегда был направлен на пробуждение доброго

и прекрасного, на воспитание любви и уважения к человеку-труженику, созидателю.

Одухотворенность великими мыслями и идеями времени предопределяет внутреннюю зрелость художника, которая дает ему возможность решать сложные творческие задачи века.

Талант неповторим, и в этом его огромное преимущество. Однако при всей неповторимости талант советского художника немыслим вне гражданской идейной зрелости — мы должны ощущать в его творениях беспокойное, ищущее сердце коммуниста.

В стремлении приковать к этому кругу вопросов внимание и представляется мне ценность разговора, начатого полемически страстной статьей А. Михалевича.

Киев

СНИМАЕТСЯ В УЗБЕКИСТАНЕ

Директор студии «Узбекфильм» А. Абдуллаев рассказал корреспонденту «ИК»:

— Среди вышедших у нас в этом году лент — фильм «Порыв», о котором ваш журнал уже рассказывал, а также экранизация поэмы Хамида Алимджана «Семург» (сценарий И. Филимоновой, режиссер Х. Файзиев) и картина «Горячие тропы», в которой сценарист А. Макаров и постановщик Ю. Агзамов рассказывают о патриотизме советских людей, помогающих чекистам обезвредить группу диверсантов. О воспитании молодежи, о ребятах, которые сбились с верного пути, о сложном деле их перековки повествует еще одна лента — телефильм сценаристов Д. Булгакова, С. Абдукаххарова, режиссера Г. Шермухамедова «Возраст тревог», в центре «Драмы любви» Ш. Аббасова — становление характера солдата, человека, вернувшегося с войны, нашедшего свое место в нелегкой послевоенной жизни. Показ революционных процессов в Узбекистане в двадцатые годы, начало культурной революции, ломка отжившего старого и рождение нового образа жизни, освобождение женщины — таков круг проблем, которые поднимает в своем новом фильме «Без страха» А. Хамраев (сценарий К. Яшена и постановщика картины). Современной рабочей молодежи посвятил свою картину «Сегодня и завтра» Р. Батыров. Это кратко о том, что сделано. Теперь о ближайших планах.

В 1972 году по решению ЮНЕСКО будет отмечаться 1000-летие великого узбекского мыслителя и ученого Бируни. «Бируни» — так будет называться двухсерийный широкоформатный цветной фильм, над которым сейчас работают режиссер Ш. Аббасов и автор сценария доктор наук П. Булгаков. По сценарию О. Агишева режиссер Э. Ишмухамедов приступил к съемкам картины «Обретение», ее тема — воспитание в молодом поколении любви к родине. Старейшина узбекских кинематографистов К. Ярматов и сценарист М. Мелкумов намерены сделать ленту об узбекской поэтессе середины XIX века Нодире.

Режиссер А. Хачатуров по сценарию И. Султанова снимает фильм «Пора сомнений», посвященный одной из вечных тем искусства — любви. Запущена в производство картина «Этот славный парень» (сценарий В. Александрова и Т. Пулатова, постановщик Э. Хачатуров). Герой ее — молодой ученый, специалист в области техники. В драматической ситуации истинно научный подход к делу сталкивается со лженоваторством, примитивным утилитаризмом, герои решают для себя проблемы чести, долга, совести.

По сценарию Ф. Горенштейна и А. Михалкова-Кончаловского снимает цветную широкоэкранную ленту «Последний набег» А. Хамраев. Это — остросюжетный психологический фильм о первых отрядах узбекской рабоче-крестьянской милиции, о разгроме банды басмачей. Образ командира отряда милиции Максумова несет в себе лучшие традиции романтических героев. Он мужественный, несгибаемый борец и в то же время человек высокого гуманизма.

Действующие лица картины «Береги друга» (сценарий В. Барабаша и Я. Филиппова, режиссер Дамар Салимов) — пионеры. Они ведут поиск, чтобы навеки сохранить в памяти народа имена героев гражданской войны. К юным зрителям обращен и четырехсерийный приключенческий фильм Ю. Степчука «Наследники» (авторы сценария А. Бизяк и А. Кривошеин), поставленный по мотивам известных повестей Камила Икрамова «Улица Оружейников» и «Круглая печать».

●

А вот что рассказала нашему корреспонденту о планах студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов главный редактор Р. Салихова:

— М. Каюмов вместе с оператором Давраном Салимовым работают над большой картиной «Жизнь, отданная искусству», которая расскажет о прославленном танцевальном ансамбле «Бахор», о народной артистке СССР Мухаррам Тургунбаевой, популярнейшей в народе танцовщице, которая создала свою школу, утвердила ее, завоевала ей всеобщую известность. Эта школа исходит из лучших традиций узбекского национального танца, помноженных на современное их понимание.

В картине «Новый год» Д. Салимов выступил в трех лицах — сценариста, режиссера, оператора. Картина эта — поэтическая, проникновенная новелла о детях, которые лечатся в костнотуберкулезном санатории. Автор нашел неожиданное решение темы — он показал день Нового года — день, когда выздоровевшие маленькие пациенты возвращаются домой. Экранное повествование исполнено душевности и чуткости, с удивительной точностью и тактом рассказывает оно о прекрасных людях — врачах и нянечках, об их маленьких подопечных.

Среди научно-популярных лент — «Академия наук Узбекистана» (режиссер Т. Каипов), которая готовится к 50-летию образования СССР, «Сель, остановись!» (режиссер С. Давлетов). В серии «10 минут по СССР» выйдет «Зеравшан», картина, которая покажет новый облик древних Согдийских земель, расскажет о крупных ирригационных сооружениях и городах, возникших на великой реке (режиссер И. Гибалевич).

Коллектив завода «Ташсельмаш», в дни войны выпускавший снаряды для «Катюш», а ныне делающий прекрасные прядильные и ткацкие станки, станет героем фильма нашей студии «Штрихи эпопеи». Кроме того, режиссер Н. Атаулаева сняла картину о Герое Социалистического Труда Насыре Ходжаеве, враче санчасти крупного завода, бывшем фронтовом хирурге. И еще одна судьба, еще герой — З. Хусанов. За подвиг в годы войны ему было посмертно присвоено звание Героя Советского Союза. Но он оказался жив. Раненый, попал в плен, бежал, сражался в болгарских партизанских отрядах. Его имя значится в музеях Болгарии как имя народного героя. Ныне З. Хусанов преподает математику в селе Сайран, в Казахстане. О нем и расскажет картина Н. Азимова «Звезда находит Героя» ...

Еще о социологии киноискусства

К постановке проблемы

Евг. Вейцман

Принятое после XXIV съезда КПСС Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» явилось важным фактором развития и для художественного процесса и для его научного осмысления. В Постановлении был выделен основной тезис о возрастающей роли художественной культуры в коммунистическом строительстве. Был подчеркнут двуединый принцип критики: способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства, с одной стороны, и способствовать целенаправленному идейно-эстетическому воспитанию трудящихся, то есть тех, кто воспринимает искусство, с другой. Важнейшая задача критики — уметь мерить искусство жизнью и учить этой мере тех, кто его воспринимает. Воспитание художественных и нравственных чувств, взятое само по себе, без соотношения с реальными жизненными явлениями, может привести к голому эстетству и явлениям снобизма как среди творцов, так и среди «потребителей» искусства.

К сожалению, еще часто встречающийся невысокий философский и эстетический уровень статей, обзоров и рецензий свидетельствует, как об этом справедливо сказано в Постановлении ЦК, как раз «о неумении соотносить явления искусства с жизнью».

Именно отсутствие глубины социологического анализа характерно как для «комплиментарных» рецензий, так и для тех, которые сводятся к беглому пересказу произведения, не дающему представления о реальном значении и ценности отдельных художественных явлений и всего художественного процесса.

Между тем научность и партийность художественной критики связаны с умением (далеко не легким) анализировать не только результат, но и тенденции, не только явления, но и закономерности современного художественного процесса во всей его сложности и противоречивости.

Эти соображения, вытекающие из Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», заставляют нас еще раз взвесить роль социологического подхода к искусству, попытаться найти место социологии искусства как науки среди других научных подходов к искусству. Социологический подход призван помочь, на наш взгляд, и разоблачению сущности так называемой «массовой культуры» современного буржуазного общества, вокруг которой как раз особенно охотно паразитируют многие буржуазные социологи.

В ряде номеров журнала «Искусство кино» за 1971 год под рубрикой «Критики о критике» помещены высказывания советских киноведов и критиков о новых проблемах, которые поставила перед нами партия на своем XXIV съезде, где, как известно, особо была выделена роль литературно-художественной критики. При этом многие выступающие (В. Ждан, И. Вайсфельд, Н. Парсаданов,

Р. Соболев и другие) справедливо подчеркивали необходимость развития разных аспектов теории киноискусства, без которой нет и не может быть точной и партийной оценки кинематографической практики. Нельзя не присоединиться к тому, что «речь прежде всего идет о марксистско-ленинской методологической оснащенности кинокритики» (В. Ждан), о необходимости научно-масштабных исследований и обобщений (явлении не частом, к сожалению, у нас). Справедливо замечание Р. Соболева об «усилении в нашей критике удельного веса социологического анализа» и о недостаточности «одних только эстетических критериев при подходе к современным произведениям искусства кино, где бы они ни были созданы»... С этой мыслью Р. Соболева ныне перекликаются суждения авторов многих критических статей как в нашем журнале, так и в других изданиях. Можно быть недовольным поверхностностью оценок некоторых фильмов в статье Александра Янова (я имею в виду его статью «Нулевой цикл» в двадцатом номере «Советского экрана»), но нельзя не присоединиться к его идее о так называемой «социологической службе», в которой нуждается кинематограф и которая отнюдь не сводится к опросам зрителей, анкетам и интервью, а должна играть роль в самом критическом исследовании авторской концепции, в сопоставлении ее с реальными проблемами современности, в конкретном суждении критика «о масштабах и социальной значимости произведения искусства».

Партия все более и более требует от нас научной разработки актуальных и важных проблем общественных наук, в том числе и наук об искусстве, о художественном творчестве.

Вот почему возникает потребность высказаться по вопросу о социологии киноискусства как об определенной, вызывающей споры, но требующей своего развития области теоретического знания о кинематографе, в котором «непосредственная постановка актуальных социальных проблем осуществляется в значительно более широких масштабах, чем в музыке, живописи и даже литературе»*. Кинематограф развивается бешеными темпами в век научно-технической революции, вторгается в достижения науки, стремится обобщить новые социальные явления. При этом какое-либо отставание в этой области немедленно используется нашими идейными противниками.

Решения XXIV съезда КПСС и Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» ставят перед нашей наукой о культуре в целом и кинематографе, в частности, задачу выработки новых научных представлений о художественном процессе и о самом предмете этого процесса.

При этом меньше всего мне бы хотелось быть понятым так, что методология исследования искусства, разработанная марксистско-ленинской эстетикой, устарела или нуждается в дополнении. Нет. Речь идет о том, что в современных условиях искусство (и искусство кино особенно) выступает как сложное единство ряда сторон и функций. Поэтому, как и в других общественных науках, возможно (а подчас и необходимо) выделение таких сторон явления, которые становятся предметом специального исследования, методологической основой которого является марксистско-ленинская эстетика.

Итак, спор идет о том, нужна ли социология искусства (и киноискусства) как особый аспект исследования. Что собою в таком случае представляет предмет ее как науки, каким кругом вопросов она призвана заниматься. В чем, наконец, связь и отграничение социологического и других аспектов изучения кинематографа.

I

Прежде всего спорным является вопрос, можно ли отождествить социологию киноискусства с социологией массовых коммуникаций, то есть выдвинуть на первый план то, что объединяет кинематограф с другими формами связей между большими человеческими массами, а не то, что делает его современным искусством, художественным отражением действи-

* М. Каган. Искусство и зритель. — «Искусство кино», 1970, № 10, стр. 104.

тельности, формой творчества. Некоторые авторы придерживаются точки зрения на кино как на средство массовых коммуникаций, и именно это объявляют предметом киносоциологического изучения. Так, в статье, опубликованной в «Искусстве кино», С. Звоничек, определяя кино как совокупность шести признаков-функций (кино — это язык, товар, искусство, массовое средство связи, техническое устройство, средство воспитания), полагает, что социологический круг вопросов киноведения затрагивает лишь теорию связи и массовой культуры.

На наш взгляд, этот подход односторонен. Он умаляет значение кино как художественного творчества, как вида художественной деятельности. Нам бы хотелось подчеркнуть, что в Отчетном докладе Л. И. Брежнева на съезде партии проблемы художественного творчества не сливались со сложными и важными в деле формирования нового человека и идеологической борьбы с миром капитализма, но и н ы м и проблемами — с проблемами средств массовой информации и пропаганды, среди которых были названы газеты, журналы, телевидение, радио, информационные агентства. Они были выделены особо. И среди них не было названо кино.

Думается, что растворить киноискусство в общих средствах массовой информации и мощного воздействия на массы, не видя его образной, эстетической природы, не видя его роли в создании художественных ценностей, которые у нас активно способствуют преобразованию общества и человека на коммунистических началах, а в буржуазном мире могут быть средствами диффамации личности, было бы заблуждением.

Далее дискуссия касается и такой сложной проблемы, сводится ли социология кино только к изучению зрителя, к его «типологии» (социальной, демографической, психологической и т. п.) или же она имеет более широкий предмет? Иначе говоря, можно ли выдать часть за целое и одни из элементов или «этажей» науки за всю науку.

Нет слов, проблема зрителя — важная и актуальная. С ней связано получение выводов для эффективной научной организации всей культурной работы, пропаганды и воспитания масс трудящихся в духе марксистско-ленинского мировоззрения, в духе коммунизма.

Но вот что любопытно: как только исследователи сталкиваются с задачей анализа объективных показателей восприятия произведения, они не могут порою договориться между собою, а что, собственно, должно быть воспринятым. Социологи порою оказываются бессильными перед кипой анкет, которые даже не в состоянии классифицировать, ибо далеко не всегда имеется научный принцип их составления из-за чисто случайного, субъективного подхода к самому объекту анкетирования. Иначе говоря, как только отходят от критериев «нравится — не нравится» или от ответов на шаблонный вопрос «почему и как часто вы ходите в кино?» и делают попытку серьезно разобраться в восприятии произведения киноискусства, начинаются серьезные трудности.

Трудности эти разного порядка.

С одной стороны, это недостаточность самой методики и техники социологического исследования, проблема «возможности объективного исследования субъективных аспектов социальной действительности»*. Действительно, совершенствование методов анкетного опроса и в особенности методов интервью для фиксации установок и мнений людей поставило чрезвычайно сложную проблему: в какой мере в вербальных формулировках исследуемых выражаются адекватным образом их действительные установки и мнения, в какой мере их высказывания представляют собою только вербальные формулировки и в какой мере они указывают на «действительную социально-психологическую реальность, скрывающуюся за ними»**.

С другой же стороны, это недостаточность общеметодологического характера, отставание теории от эмпирических исследований, часто неверный подход к самой проблеме, когда

* Я. Щепаньский. Предисловие к книге З. Гостовского и Я. Лютынского «Анализ и верификация техник социологического исследования», т. I. Варшава, 1966.
** Там же.

исследователи пытаются остаться только на платформе зрительского восприятия и игнорируют сложные вопросы создания произведения, его реального содержания и образности. А ведь именно оно — тот феномен, с которым имеет дело анализируемая социологом «зрительская общность».

Приходится далее констатировать, что недостаточная результативность исследований по изучению зрителя объясняется тем, что социолог редко предваряет анализ восприятия социологическим анализом фильмов, анализом, который бы позволил создать анкету, основанную на информации о том, что заключает в себе данный фильм, то есть какие элементы фильма, скажем, названного условно «детективом» или «психологическим» и т. п., больше всего оказывают влияние на воображение определенных зрительских «слоев», оседают в сознании зрителя.

II

Вокруг социологии искусства идут дискуссии и среди советских искусствоведов и киноведов. За последние годы социологический подход к искусству все больше и больше пробивает себе дорогу.

Современная социология искусства выступает не на пустом месте.

Глубокому анализу художественного процесса в его связи с жизнью, умению, отталкиваясь от произведения, анализировать жизнь учили нас критики-марксисты 20—30-х годов, такие, как Луначарский, Воровский, и некоторые другие. Правда, в те годы социология искусства ассоциировалась с ошибками и заблуждениями формальной школы, с одной стороны, и вульгарной социологией — с другой. Однако достижения марксистской социологической критики не пропали даром, и мы можем опираться на них, развивая сегодня социологию искусства. За последние годы выступил ряд крупных литературоведов, киноведов и философов с «социологическим», если позволено так выразиться, уклоном в подходе к искусству. Достаточно назвать последние работы и выступления профессора Н. Лебедева, профессора Б.Мейлаха, профессора Л. Когана. Вызывает интерес, а одновременно и возражения книга Ю. Давыдова «Искусство как социологический феномен». Запомнились читателям и некоторые другие работы.

Ряд статей в журнале «Искусство кино» за последнее время тоже ставит проблемы социологического анализа и социологической критики.

Большое распространение получили социологические исследования зрительской аудитории, зрительского восприятия кинофильмов. В самое последнее время Н. А. Лебедев возглавил исследования роли телевидения в восприятии кинопроизведения.

Можно было бы назвать и ряд центров, вокруг которых группируются подобные исследования: например, большой центр при московском кинотеатре «Уран», где под руководством горкома ВЛКСМ наряду с кинолекторием, киноклубом организована и работает ряд лет социологическая лаборатория (возглавляемая доцентом ВГИКа С. А. Иосифяном).

Работа ведется большая; но именно поэтому и встает ряд проблем общего характера, о которых автору этой статьи и хотелось бы поразмышлять и кое о чем поспорить.

Нам представляется важным в порядке дискуссии поставить вопрос о некоторых общих принципах вычленения предмета социологии искусства наряду с другими науками об искусстве.

Известно, что в основе классификации наук, данной Ф. Энгельсом, лежит объект, вычлененный как та или иная форма материального процесса. Однако развитие научного знания, его дифференциация и интеграция привели в настоящее время к тому, что один и тот же объект знания оказывается предметом нескольких наук, а группа объектов знания — предметом одной науки. Очевидно, процесс научного знания потребовал дополнительных принципов классификации, среди которых выступает на первый план не только сам объект, но и потребности человеческой практики, которые и диктуют необходимость новых вычленений сторон и свойств, присущих объекту в связи с этими потребностями.

Такие потребности, безусловно, возникли в разных сферах обществознания, в том числе и в изучении такого общественного явления, как искусство. На это нельзя не обратить внимания. Искусство в XX веке функционирует иначе, чем в прошлые века. Оно приобрело новые виды, породило новые формы, доступные широким массам, оно несет небывало высокую идейную нагрузку и более открыто, прямо участвует в политической борьбе. Оно вызывает к себе интерес широчайших общественных слоев.

Сказанное особенно относится к кинематографу, который стал важным общественным фактором века, занял особое место в идейной борьбе. Не случайно им интересуются не только искусствоведы, но и философы и социологи в широком смысле слова (то есть не только специалисты по искусству). Кинематограф сам все больше и больше становится своеобразным «социологом»: жанр «социологического» фильма встречается уже не только в документальном и научно-популярном, но и в художественном кинематографе. В последние годы возник еще и жанр, который получил название «политического», вокруг которого разгораются серьезные идейные споры. Этот жанр по-разному понимается и трактуется на Западе, причем игнорируется тот факт, что понятие «политическое кино» (понятие социологическое) давно уже было выдвинуто социалистическим искусством. Само кино все в большей степени выступает как *своеобразная форма социального анализа*.

Вот почему возникает потребность в новом подходе к киноискусству, в социологии киноискусства, которая значительно расширяет традиционное киноведение. Исследователь здесь неизбежно сталкивается с рядом новых проблем, с рядом характерных явлений, существенных в ином контексте, чем чисто искусствоведческий — в контексте проблем общесоциального и общекультурного порядка.

Будем исходить из того, что традиционное искусствознание включает в себя две группы связанных между собою наук: *историческую группу* (всеобщую историю искусств и историю его отдельных видов) и *теоретическую* (общую теорию искусства и теорию его отдельных видов).

Специфика исторического знания состоит в том, что оно обращено к прошлому; предметом здесь являются памятники искусства, произведения, созданные в прошлом. История искусств отнюдь не описательная дисциплина, она также дисциплина теоретическая; она обязана вскрывать и социальную детерминацию явлений искусства и их художественные достоинства и особенности, их абсолютную или относительную ценность; она призвана исторически-конкретно объяснить этапы в развитии искусства в целом и его видов, а также направлений, стилей, жанров, жанровых структур и т. д. Она дает знания закономерностей *исторического развития* искусства.

Теория искусства и его отдельных видов (что можно назвать *искусствоведением* в специальном смысле слова) отличается не тем, что ее не интересует история (без этого она не может обойтись), а тем, что ее интересуют *специфические закономерности искусства* как формы художественной деятельности, формы отражения жизни человека в художественных образах. Различные искусствоведческие теории анализируют закономерности стилей, жанров, художественных методов, искусствоведение вскрывает взаимоотношение формы и содержания в произведениях искусства и решает многие другие теоретические проблемы искусства и его видов. Но они, как и исторические дисциплины, вынуждены *отвлекаться* от непосредственной, конкретной деятельности живых людей, от конкретных деятелей искусства. Конечно, это не следует понимать так, что теория «безлика». Теоретические исследования полны имен творцов произведений. Они здесь присутствуют, но не как конкретные живые индивиды, а как выразители тенденции, закономерности, направления, стиля, рассматриваемых в общетеоретическом плане. Так, В. И. Ленин рассматривал творчество Льва Толстого в теоретическом плане, вскрывая через его творчество общие закономерности художественного развития человечества.

Методологической основой искусствознания является философия, и прежде всего материалистическая теория отражения, историко-материалистическое учение о формах общественного сознания, марксистско-ленинская эстетика (речь, естественно, идет о марксистском подходе к искусству). Без эстетического знания невозможны целостное знание об искусстве, интеграция этого знания на высшем теоретическом уровне.

Таковы исторически сложившиеся области изучения искусства. Но потребности изучения практики развития искусства сегодня, его конкретного функционирования в сложных новых формах и проявлениях вызывают к жизни новые аспекты изучения, а вместе с ними и новый предмет изучения.

Нам представляется поэтому, что подобно тому, как среди других общественных наук все большее место занимает социология с ее различными «уровнями» и разделами, так и в искусствознании должна занять свое место и получить развитие социология искусства, которая изучает живую человеческую деятельность в области искусства, конкретную практику его «производства» и «потребления», его функционирования. Социология искусства исходит из конкретной деятельности художника и зрителя в конкретной общественной среде (частным случаем здесь будет изучение функционирования великих произведений прошлого в современных условиях).

Взаимосвязи социологии искусства, очевидно, выражены в том, что она выступает и как часть искусствознания и как часть общесоциологического знания об обществе (среди других так называемых специальных социологических теорий или теорий «среднего уровня»), получившего свое развитие наряду с историей, теорией частных общественных наук и философией истории (историческим материализмом).

Отсюда и специфика работника, подвизающегося в этой области: он должен быть социологом, владеть научной методикой социологического исследования, разрабатываемого социологией в целом, и в то же время должен быть специалистом-искусствоведом, более того, конкретным специалистом в определенной области истории и теории искусства. В нашем случае — киноведом.

Социология искусства устанавливает еще одну линию связи — с психологией искусства, поскольку ее интересует и творческий процесс, и его результат, и акт восприятия этого результата в их единстве.

О психологическом подходе к искусству требуется специальный разговор. Труды советских психологов, особенно труды Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева (с его концепцией отношения объективного значения и субъективного или личностного смысла как специфического внутреннего отношения, которым психологически характеризуется сознаваемое отражение, то есть отражение на уровне развитого человечества), а также теория «установки», разработанная школой Д. Н. Узнадзе, дают широкое основание для психологического подхода к искусству.

Психологический подход к искусству, однако, есть лишь подступ к аспекту социологическому. Пытаясь обнаружить специфику социологии искусства, можно сказать, что последняя тесно связана с психологией, но все же имеет свой круг вопросов. Более того, плодотворный подход к искусству, вероятно, требует, чтобы психологическую интерпретацию обогатить социальным контекстом, скажем, ту же теорию установки довести до проблем социальных установок и в творчестве и в восприятии, связать ее с социальными потребностями и социальной ситуацией. Исходным моментом перехода от психологии к социологии, моментом их связей может служить следующий постулат: творческий процесс так же, как и акт восприятия, совершается в определенной социальной среде, от которой исходят импульсы, приводящие в движение сами психические механизмы творчества и восприятия.

В смысле характера и принципа построения теории мы придерживаемся той точки зрения,

что социология искусства в целом не может быть построена как дедуктивная или аксиоматическая система. Типовой способ получения знания определяется здесь принципами и законами исторического материализма, они же определяют и общее направление научного поиска.

Именно материалистическое понимание места и роли социальных условий в формировании процесса художественного развития человечества, в создании художественных произведений, даже в формировании художественного стиля и формальных средств выражения (конечно, в опосредованном виде) заставляет социолога двигаться в определенном направлении. Исторический материализм диктует необходимость выяснения реальных механизмов взаимодействия искусства и общества, художника и социальной группы, народа в целом. Социология искусства, оперируя категориями классовости, партийности, народности (понятиями именно как категории эстетические), имеет своей задачей раскрыть конкретные механизмы их действия. Кроме того, в ней, надо полагать, могут возникнуть и свои понятия, такие, скажем, как упомянутые «социологический», «политический» или, допустим, «философский» фильмы.

В то же время социология искусства занимается описанием непосредственно наблюдаемых событий: функционированием в конкретной общественной среде духовных предметов (произведений); при этом описании (на уровне этого описания) возможно создание формализованных систем.

В целом же закономерности социологии искусства не обязательно строго формализовать. Так, ответ на вопрос, какие именно социальные условия, потребности и ситуации порождают установку на творчество данного рода и на восприятие данного рода, вряд ли может быть строго категорическим. Предпочтительнее при этом вербальное, а не символико-математическое изложение.

Перефразировав социолога В. А. Ядова, можно сказать, что утверждения социолога, изучающего искусство, должны носить примерно такой характер: при таких-то и таких-то условиях с такой-то вероятностью можно ожидать такие-то основные направления создания художественных моделей* действительности и такой-то реакции на эти модели со стороны таких-то и таких-то групп зрителей.

Это не исключает, а, наоборот, предполагает ссылки, с одной стороны, на общетеоретические основания данного утверждения, с другой же стороны, на опытные данные массового социологического обследования; последние вполне могут быть выражены чисто количественными методами.

Если психология искусства выясняет психологически механизмы творчества как особого рода деятельность личности, то социология искусства рассматривает этот же процесс как известное «моделирование» личности в определенных реальных общественных, природных и индивидуальных контекстах. Через искусство личность осознает свое место в обществе, в мире в целом. Искусство может быть рассмотрено социологом как определенное «модельное представление». Но эта «модель», «модельное представление», не возникает как явление сознания единичного индивида. Оно создается под непрерывным воздействием социальной информации, опыта предшествующих поколений и современников, наследованных и фиксированных в языке и памятниках духовной и материальной культуры. «Модель» зависит от среды в неменьшей мере, чем от внутреннего мира творца. «Модель» возникает в соответствии с требованиями среды. От «социума» в известной мере зависит то, какие стороны действительности будут отражены в «модели», что в данном объекте является для творца (употребляя термины психологической теории А. Н. Леонтьева) безликим миром «значений», а что освещено светом «личностного смысла».

В социологии искусства важным аспектом должно стать исследование художника *как личности*. Социология призвана помочь

* Понятие «модель» утверждается нами здесь не в строго конкретном значении; применение этого понятия в социологии искусства безусловно необходимо, требует специального анализа и интерпретации.

выработке методов анализа процесса формирования творческой личности художника, ее места в реальной структуре общественного сознания и деятельности.

III

Не претендуя на законченность формулировок и на сколько-нибудь полное описание предмета, мы хотели бы указать на некоторые области, которые, по нашему мнению, могут быть объектом социологии искусства в целом и в том числе социологии киноискусства. Но прежде одна оговорка.

Социология киноискусства есть часть социологии искусства и может быть рассмотрена в связи с некоторыми ее общими определениями. Однако ее не следует отождествлять с социологией кинематографа в целом. Последняя шире социологии киноискусства, ибо она должна включать в себя ряд моментов внехудожественного характера, хотя и связанных с собственно художественной деятельностью. Социология кинематографа занимается анализом кинопроизводства, кинопроката и кинофикации, анализом способов и принципов руководства кино, экономической и финансовой сторонами и т. п. Кроме того, в социологический анализ кинематографа войдут, очевидно, проблемы научно-популярного фильма с точки зрения его места в системах общественной деятельности, скажем, с точки зрения взаимодействия науки и общества.

Социологию искусства в собственном смысле слова, а значит, социологию кино как искусства, интересует, на наш взгляд, прежде всего круг вопросов, касающихся того, как в киноискусство входит мир человека во всем его социально-историческом, природном и личностном многообразии.

Проблема социологии — обнаружение реального «присутствия» мира в кинопроизведении, как бы автономно оно ни казалось, как бы «автономна» ни была его структура.

При этом социология может обратить внимание и обосновать существование целого ряда характерных явлений, выходящих за рамки искусствоведческого анализа, но очень важных с общественно-политической и культурной точек зрения.

Польский социолог К. Жигульский в своих исследованиях «Кино в рабочей среде» и «Социология кино» справедливо подчеркивает: помимо того что кино служит в большей степени пропагандистским и воспитательным целям, оказывает влияние на формирование определенных взглядов, даже моды, материальной культуры, стилей поведения, оно само является отражением актуального стиля жизни общества, его проблем и характерных черт.

Сопоставляя экранный мир и мир реальный, проверяя «модели», созданные художником и их восприятие зрителями, можно выяснить, какие именно проблемы актуальны для современников, насколько глубоко они отражены в фильме.

Итак, какие основные группы проблем интересуют социолога искусства вообще и социолога киноискусства, в частности? Тот же Казимеж Жигульский выделяет четыре группы: 1) кинотеатры, структура аудитории; 2) авторы и создатели фильма; 3) производство и прокат кинофильмов и 4) анализ самих художественных произведений.

В этом делении кое-что вызывает возражения. Во-первых, здесь отсутствует точное ощущение проблематики сферы искусства и смешивается социология кино с социологией киноискусства. Во-вторых, здесь на первом месте стоит формальный анализ структуры аудитории. Между тем эта последняя реально создается лишь во взаимодействии с произведением, и следовательно, не может быть первичной проблемой социологии.

Но вместе с тем у Жигульского верно намечены некоторые проблемы. Так, он совершенно прав, когда считает, что особенностью процесса создания кинопроизведения является коллективная работа представителей разных специальностей, не только художников в собственном смысле слова, но и техников, инженеров и экономистов, администраторов и т. п. Кроме того, среди художественного состава

киногруппы разную роль играют режиссеры и артисты, особенно если эти последние — «звезды экрана». Возникает чисто социологическая проблема кинозвезд, весьма актуальная, как известно, на Западе, где «звезды» выражают определенные установки и потребности среды, в которой они возникают, и в свою очередь оказывают влияние на многочисленные группы населения*.

Конечно, выбор актеров — важнейший момент в создании произведения. И если даже выйти за пределы культа кинозвезд, то и здесь есть социологический аспект: насколько данный актер выражает определенное представление, сложившееся в обществе, об определенном типе реальных людей. Практика киноискусства знает выразительные примеры актерских работ, представляющих собою необыкновенно точное выражение исторически реальных типов, ставших в известной степени символом целой группы социальных явлений. Таков, скажем, покойный Збигнев Цыбульский в польском кино или Иннокентий Смоктуновский в ряде своих работ на советском экране. Таков, скажем, для современного американского кино тип аутсайдера, неприемлющего конформистские буржуазные ценности, выраженный в ролях Дастина Хоффмана.

В отличие от Жигульского и некоторых других авторов нам хотелось бы попытаться сгруппировать проблемы социологии искусства на основе самого п р о ц е с с а создания и функционирования произведения в общественной среде**.

Во-первых, это группа проблем, которую можно обозначить как х у д о ж н и к и с р е д а. Сюда должен войти анализ объективных социальных и духовных структур, в которых пребывает художник и которые детерминируют его собственное сознание, включая «установку» и «личностный смысл», и его творческую деятельность по созданию «моделей». Среду социолог рассматривает в сугубо конкретном плане. Это точный анализ социальной группы, к которой принадлежит художник и интересы которой он выражает, это его связь с определенными временными отрезками истории как в масштабе широком, масштабе эпохи, так и в масштабе малом, масштабе сиюминутных фактов и явлений, это его связь с определенными структурами общественного сознания, как обыденного, так и теоретического.

Если мы соглашаемся с необходимостью исследовать, как выражено в произведении искусства «реальное присутствие мира», то в первую очередь необходимо исследовать, как, в каком направлении влияет мир на творца. Мы стоим на точке зрения теории отражения, но ее общие принципы должны быть конкретизированы социологом.

Мир в произведении искусства, прежде чем стать принадлежностью его собственной автономии, был миром реальным. Некоторые авторы, как, например, польский эстетик Александр Яцкевич в статье «Заметки о методологии изучения фильма», помещенной в сборнике «Введение в изучение фильма» (Варшава, 1966), рассматривая специфику кинопроизведения, подчеркивают, что здесь связь среды с художником, с психикой творца не столь очевидна, как в случае произведения литературы. Не только потому, что авторство в кино — коллективное, но и потому, что между творцом и произведением существует технико-производственный аппарат. Кроме того, в кинопроизведении гораздо больше, чем в произведении литературном, эквивалентов перцепционных законов психики зрителя, его вкусов, близких ему бытовых, общественных и других моделей.

В известной мере эти соображения необходимо учитывать. И тем не менее социолог ставит перед собой задачу исследовать среду, которая детерминирует процесс создания кинопроизведения, учитывая все особенности деятель-

---

* Месту и роли кинозвезд в жизни западного общества посвящено интересное исследование польского критика К. Т. Теплица, часть из которого опубликована в сборнике «Мифы и реальность» (М., «Искусство», 1968) под названием «Звезды буржуазного кино».

** На Ленинградском симпозиуме 1966 года с анализмом «социологических интересов» в области кино выступила Я. Маркулан. Она, на наш взгляд, наиболее близко подошла к структуре социологии киноискусства, говоря 1) об общественных механизмах, структуре и проблемах, связанных с возникновением фильмов, 2) о социологической структуре, запечатленной в произведении, и 3) о характере и путях влияния кино на зрителя.

ности в сфере кинематографа.

Вероятно, говоря о среде применительно к явлениям киноискусства, можно говорить о кинематографической среде, имея в виду, что сам кинематограф входит составной частью в современную общественную среду и тем самым создает особую ее атмосферу. Недаром эта среда все чаще сама становится содержанием кинопроизведений, и мы имеем произведения типа «$8^1/_2$» Федерико Феллини, где связь художника со средой и трагедия личности в этой среде стала и фоном, и внутренним содержанием картины, и в то же самое время — исповедью автора с экрана.

Когда мы говорим об анализе среды, мы, как уже подчеркивалось, имеем в виду не только материальную общественную среду, но и собственно духовную атмосферу, то есть структуру обыденного и теоретического сознания, включая и иллюзии, и мифы, и штампы, и стереотипы этого сознания, и, с другой стороны, научное постижение эпохи, рациональное мышление века.

На роль собственно духовной среды не всегда обращают внимание. Особенно на соотношение отдельных форм общественного сознания, которое изменяется в зависимости от времени. Так, при анализе ряда явлений западного кинематографа проходят мимо тех связей, которые возникли между буржуазной философией и буржуазным искусством, мимо огромного влияния модных философских представлений (как позитивистских, так и иррационалистических) на творчество ряда крупнейших кинематографистов. При этом вовсе не следует полагать ни того, скажем, что Бергман или школа, созданная в свое время вокруг журнала «Кайе дю синема», просто иллюстрируют понятия экзистенциализма или феноменологической философии, ни того, что они сами являются сознательными приверженцами той или иной философской доктрины. В этом смысле как раз чрезвычайно важно исследовать структуру сознания определенной общественной группы, ибо в наше время и на Западе философия проникает в обыденное сознание, причем влияет на установку индивидуального сознания часто в обрывочном, фрагментарном виде, в виде штампов и стереотипов, распространяющихся и через школу и через прессу, и через радио, и через те же литературу и кино. Так, например, штампы фрейдистского или экзистенциалистского понимания человека оказывают огромное влияние на жизненные концепции многих западных кинематографистов — при этом далеко не всегда будучи теоретически осмысленными. То, как творит образ мира и человека художник, во многом зависит не только от условий реальной жизни и от меры художнического проникновения в нее, но и от философского сознания, в плену которого он находится. В этом смысле то, что он создает, может быть понято как «модель» второго, так сказать, порядка, как модель не просто действительности, но и как модель философских иллюзий, порожденных ею.

Вторая группа проблем связана с социологическим анализом творческого процесса и его результата — произведения искусства. Импульсы, полученные от среды, реализуются в рождении замысла, в организации механизмов самого создания произведения (в условиях кино вступают в действие факторы чисто производственного характера, которые надлежит исследовать самостоятельно) и, наконец, в самом произведении. Социолог, в отличие от психолога, не прослеживает все механизмы творческой деятельности, но его интересует установление причинных связей именно данного художественного открытия с жизнью, рациональное постижение через произведение искусства диалектики развития личности и общества. На первый план здесь выступает анализ содержательной стороны произведения, его проблематики, результата творческого акта и его связи со всей структурой среды, вскрытой при анализе первой группы вопросов. Именно здесь, на наш взгляд, должна найти место разработка методики анализа произведения.

Добавим, что, как нам представляется, в известном споре о структурализме, о семиотическом анализе, о его границах и возможностях можно было бы определить эти приемы как важные именно для социологиче-

ского исследования произведения, ни в коем случае не забывая, что ответа на вопрос о природе искусства в целом этот анализ еще не дает и дать не может*.

Но и в рамках социологического исследования встает ряд важных вопросов самого анализа.

Возникает главный, существенный вопрос: а что именно является материалом произведения искусства, в интересующем нас случае — материалом кинопроизведения?

Существуют разные ответы на этот вопрос. Роман Ингарден в исследовании «Несколько замечаний о киноискусстве» (1958) полагает, что вещи, люди и события, участвующие в кинозрелище, не более, чем особого рода фантомы. Предметы, изображаемые на экране, появляются не как реальные, а как «квазиреальные», накинувшие лишь реальные покровы. Отходя от принципов теории отражения в этом вопросе, Ингарден скорее близок к феноменологической философии, когда он полагает предметы экранного мира чисто интенциональными, то есть такими, содержание которых определяется субъективной направленностью, интенцией, считая их интерпретацию абсолютно субъективной.

Наоборот, представители так называемого «онтологического» подхода к фильму склонны рассматривать киноматериал как материал реальности. Проблеме «онтологии» фильма посвящены такие известные работы, как «Что такое кино?» Андре Базена и «Природа фильма» Зигфрида Кракауэра. Надо отметить, что как французский, так и американский теоретики в достаточной мере отдавали себе отчет в том, что такое социологический подход к кинематографу. Скажем, базеновский анализ масок Чаплина, Тати, фильмов итальянского неореализма, по сути дела, анализ социологический. Кракауэр склонен рассмотреть природу фильма в тесной связи с восприятием современного зрителя, как «продукта» буржуазного общества, общества «всеобщего потребления» и научного прогресса со всеми вытекающими отсюда противоречиями. Главу, посвященную зрителю, он помещает в раздел о «сферах и элементах» кино.

И тем не менее исходные позиции их и некоторых других западных теоретиков нуждаются в серьезной критике. И прежде всего идея, которая по-разному выражена у Базена и у Кракауэра, но общая для них, идея о «доверии кино к действительности», о субстрате кинопроизведения как такового. А. Базен, исходя из своих принципов понимания искусства как «комплекса мумии» и эффекта «повторности», полагает, что субстрат кинопроизведения — абсолютная тотальная реальность; в кино все — реализм. И чем меньше «приемов» вроде «монтажа Кулешова — Эйзенштейна», который-де «навязывает» зрителю «идею» автора, тем ближе фильм к запечатлению мгновений, которые становятся вечными. Любой фильм, если он фильм «по природе», должен быть «документальным», даже если он изображает ирреальность. Так «Кровь поэта» есть «документальный фильм» о воображении.

З. Кракауэр, определяя средства художественного выражения, присущие кино и только ему, указывает, что «фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда они запечатлевают и раскрывают физическую реальность». Он подчеркивает эту приверженность кино (вслед за фотографией) именно к физической реальности, а не к объективной действительности вообще. Для него субстрат фильма — фотоизображение, фиксирующее непосредственный мир человеческих впечатлений. Конечно, фотографичность или фонофотографичность, воспроизводящая жизненный процесс наиболее близким к нему образом, является существенным признаком кинематографа, но не она (фонофотографичность) определяет содержательность фильма и его реалистичность в том понимании, какое вкладывает в этот термин марксистская мысль.

Конечно, скажем далее, фонофотографичность экранного мира ближе к внешней реальности, чем словесный образ литературы; кино —«натуралистично» в определенном смысле. «Фантом» кино, кинореальность, невзирая на механический характер съемки, есть не что

* См. А. Зись. Природа искусства и пути его исследования. — «Коммунист», 1971, № 18, стр. 102.

иное, как спроецированная на пленку реальность объективная. Как бы ни была кинореальность «сокращенной», «деформированной» (Р. Арнхейм), она вместе с тем — копия, в которую входит «дословный» образ самой жизни с признаками натурального движения. Скажем, море на экране в фильмах Феллини всегда символично, оно может выражать силу страстей, спокойствие души, нечто трансцедентное и т. д. и т. п. И вместе с тем, оно всегда море в его натуральном виде, как определенная реальность. Или, к примеру, танцующие кастрюли в немом фильме Ф. Леже «Механический балет», по собственному его признанию, могли истолковываться любым угодным способом, но они прежде всего были такими же кастрюлями, какие стояли на полках любой парижской кухни.

Короче, нет спора — мир реальный присутствует в любом даже самом ирреальном кинопроизведении, и при всей многозначности образа по своему общему значению он всегда тождествен действительности.

По значению, но не по смыслу. Вот тут-то и заключена вся проблема автономной структуры кинопроизведения и тут-то социолог-марксист не может согласится с подходом ни Базена, ни Кракауэра, ни ряда других западных исследователей. Речь идет не о механическом, а об образном строе фильма, об образном воспроизведении реальности. Ведь роль мира на экране в зависимости от структуры, которая его выражает, будет в каждом случае иной. Анализ структуры фильма должен, вероятно, и дать социологу ответ на вопрос, какие именно стороны самой реальности выражены в данном произведении.

Анализ структуры фильма не может быть, на наш взгляд, сведен к анализу его формальных элементов, его технических средств.

Следует отметить, что попытка переноса методики исследования языка поэтических произведений, методов лингвистики на анализ структуры кинопроизведения во всяком случае до сих пор успехом не увенчалась. Недаром некоторые молодые исследователи ищут иные понятия для «языка» кино, чем употребляемые в лингвистике. При этом разгорается спор о том, что является собственно «клеточкой» языковой структуры фильма? На этот вопрос мы не имеем пока сколько-нибудь определенного ответа.

Вообще, то, что называется «языком» (включая сюда и формально-технические приемы), скорее способ представления материала, чем сам материал. Для анализа этого материала (а это особенно важно социологу) неизмеримо важнее критерии не формального «языкового» характера, а понимание динамической социологии фильма, то есть движения его материала по отношению к жизни. Как бы ни казался «современным» язык фильма, он сам по себе не раскроет, в чем подлинная современность того или иного произведения, его идейная значимость, выражение настроения общества, успех у зрителей и т. д.

Именно социологический анализ кинопроизведения является главным интересом социолога. Этот анализ должен быть направлен на главный «слой» (если употребить термин структуралистов) — на слой смыслово-понятийный. Этот слой не есть простая сумма слоев фонофотографического, предметного, видового, речевого и т. п. Он есть тот центр, к которому направляет весь экранный мир процесс творчества.

Главной целью разработки методологии, на наш взгляд, должно быть нахождение способа объективного сопоставления произведения с действительностью. Методология призвана найти формы анализа функции действительного мира в произведении и произведения в действительном мире*.

Здесь намечается два направления: 1) автономный анализ действительности, заключенной в литературной, художественной основе кинофильма, и 2) анализ зависимости между реальной действительностью и действительностью, отраженной в фильме.

---

* В упомянутой уже нами работе А. Яцкевич предлагает следующий путь подобного анализа: 1) структурное описание произведения как тезис (изучение слоев); 2) описание отношения произведения к действительности как антитезис; 3) возвращение к произведению и попытка исследования его как синтез.

Конечно, аналитическое исследование имеет в виду прежде всего анализ содержания фильма, в котором социолог при помощи определенных разработанных схем стремится обнаружить важные социологические черты и элементы, адекватные элементам реальной действительности. При этом допустимо рассматривать ситуации и эпизоды фильма, как реальные, а его героев, как реальных людей.

Правда, далеко не все произведения поддаются подобному рассмотрению. Произведения, в которых отсутствует реалистический подход, которые лишь опосредованно выражают реальные ситуации и потребности, нуждаются в иной методике анализа. Нельзя, к примеру, метафоры фильма «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене рассматривать в качестве прямой модели общества, хотя они и являются своеобразными моделями, поддающимися анализу. В первую очередь надо, очевидно, выделить тот кинематограф, который являет собою яркий пример союза между фильмом и общественной проблематикой. Таким кинематографом является советский и другие социалистические кинематографии, а также прогрессивное кино Запада, в котором общественная проблематика достаточно ясно выражена.

Конечно, «социальный» материал можно найти в любом киноискусстве. Так, образцы определенных социальных стандартов, характеризуемых засильем прагматического мышления и порождаемых им установок, отсутствием внутренних психологических конфликтов, сложных характеров дает, к примеру, американское кино в его «массовидном» варианте.

При анализе фильма социолога могут интересовать, существуют ли и в какой мере определенные типовые схемы в фильме, связанные с жизнью и проблемами общества, в котором эти фильмы созданы.

Типовые схемы в фильме могут быть самые различные, они могут быть продиктованы разными социальными причинами, и для социолога представляет интерес раскрыть именно это взаимодействие причин и следствий.

Анализ типовых схем заставит социолога сравнить ряд произведений, выйти за пределы анализа одного какого-нибудь фильма. В этом случае обнаруживаются сквозные проблемы. Такими проблемами, скажем, при анализе западного кино могут быть проблемы «антигероя», эротизм и культ насилия и т. п.

Раскрытие объективных основ типовых схем и взаимосвязи искусства и общественной среды, нашедшей свое выражение в данных схемах,— специфическая сфера социологии искусства.

Говоря о содержательной стороне произведения, о структуре, выражающей реальные человеческие связи и отношения, следует, вероятно, обратить внимание на то, что в последнее время кинематограф сам становится средством социального исследования. Здесь мы подходим к новой проблеме, проблеме социологического фильма в собственном смысле слова, то есть к вопросу не только о том, что социолог дает кинематографу, но и что кинематографист дает социологии вне пределов изучения искусства как такового. В рамках данной статьи для этой проблемы нет места, но и она заслуживает внимания при рассмотрении темы «социология и кино».

Третья группа проблем социологии искусства включает в себя исследование коммуникаций искусства.

Эта тема, как было сказано выше, наиболее популярна у многих социологов, занимающихся эмпирическими исследованиями. Написано достаточно много — и о содержании вопросов и о методе их решений. Однако и сама проблема методики и техники, которая даже может быть выделена в специальную и требует специалистов узкого профиля, далеко еще не решена до конца плодотворно.

Нам хотелось бы поэтому подчеркнуть здесь еще раз следующее. Говорить о «полюсе коммуникации», исследовать функционирование произведения только с точки зрения его потребления группами зрителей по социальным и психологическим признакам — вне тесной связи с решением проблем первой и второй группы — не может быть сколько-нибудь плодотворным.

Социология искусства строится как теория,

включающая в себя все три аспекта: художник и среда, произведение как социальная модель, несущая информацию особого рода, как результат художественной деятельности, и, наконец, бытие произведения в условиях его восприятия зрителем. Это не только временные, генетические аспекты, но и аспекты, составляющие единое логическое целое.

При исследовании зрительского восприятия важно суметь «снять» точную фотографию того, как воспринимается материал произведения, его структура, его «слои» и прежде всего смыслово-понятийный слой, раскрывающий целостность произведения и его связь с действительностью. Когда мы говорим «точная фотография», мы меньше всего имеем в виду однозначность восприятия. Если натуральный, фонофотографический ряд воспринимается однозначно, как природный, внешний и безликий мир «значений», то смыслово-понятийный слой кинопроизведения раскрывается вероятностно, с большой степенью «свободы».

К числу проблем третьей группы мы бы отнесли также и проблему «массовых» и «немассовых» форм искусства, целиком зависящую также от первых двух групп.

Наконец, к этой группе должно быть отнесено исследование истории жизни произведения, ставшего самостоятельным духовным феноменом уже после его создания, часто после жизни творца или творцов его и переживающего разнообразные отношения с изменяющейся общественной средой. Становление произведения не заканчивается тем моментом, когда художник его закончил. Неподвластное воле творца, оно начинает самостоятельное бытие и несмотря на свою онтологическую, «природную» неизменность предстает перед обществом в разных качествах, приобретая в разное время не просто, как говорят, разное «звучание», но, очевидно, и меняя свою семантическую структуру.

Представая перед новыми зрителями в законченном материальном виде, произведение искусства сохраняет отраженную в нем жизнь, духовный мир творца и в то же время в каждую эпоху обнаруживает нечто новое. То есть оно остается самим собою и вместе с тем становится чем-то «другим». Оно само есть диалектический процесс (речь, естественно, идет о подлинных открытиях, великих произведениях, а не о ремесленных поделках). Социолог обнаруживает этот процесс в связи с диалектикой общественной среды и отношением объекта произведения и субъекта, воспринимающего его.

Механизм действенности и жизненности произведения не только в разных общественно-психологических средах, но и в разных временных условиях, процесс изменения социального смысла художественной модели — важнейшая задача социологии искусства, занимающая особое место среди других вопросов, которые она рассматривает.

●

Задача, которую мы поставили в этой статье, — всего лишь попытка наметить круг вопросов, который определит проблематику социологии искусства как научной дисциплины и в ее обособленности от других дисциплин и в связи с ними.

Каждый из намеченных вопросов нуждается в дальнейшем обсуждении, как и вся проблематика в целом.

Наконец, специальной задачей является обсуждение методик, применяемых для анализа названных здесь проблем. Более или менее разработана только методика третьей группы проблем, но и она оказывается односторонней при отсутствии методик первой и второй групп.

Социология искусства как и социология кино в своем нынешнем виде родились сравнительно недавно*. Они нуждаются в дальнейшем развитии в качестве важнейшей составной части и самой духовной культуры и науки о ней.

---

* Мы подчеркиваем, что именно в своем нынешнем виде, ибо она ни в коем случае не отвергает, а, наоборот, опирается на традиции марксистского социологического анализа искусства, идущие в нашей стране от Плеханова, Воровского, Луначарского и других социологов-марксистов.

Как начиналась «Киноправда»?

В. Листов

Пятьдесят лет назад, 5 июня 1922 года, на экраны вышел первый номер журнала «Киноправда».

История мирового кино знает не так уж много дат, соизмеримых по значению с этой. Ибо отсюда начинается отсчет бытия документального кинематографа как высокого публицистического искусства, как явления, полноправного в кругу других художественных явлений. О «Киноправдах» Дзиги Вертова написано и сказано немало. Хрестоматийным стало соотнесение образной ткани вертовских выпусков с информационным, не претендующим на обобщения строем более ранних кинохроник. Столь же часто (если не чаще) стилистику «Киноправды» ставят в пример позднейшей экранной публицистике — вплоть до современной, — справедливо полагая, что родословная многих достижений нынешнего кино восходит к картинам Дзиги Вертова.

Но, выясняя значение «Киноправды» для последующих этапов развития экранного искусства, киноведение наше склонно подчас несколько абстрагироваться от того реального и конкретного социального материала, которым был вызван к жизни блистательный цикл вертовских фильмов. А между тем историк кино не может быть только историком кино, «чистым» представителем эстетической сферы, не заинтересованным той общественной средой, что породила известные художественные ценности. Вертов, так же как и все современные ему гиганты раннего советского экрана, должен быть объяснен не одной эволюцией кинематографического мастерства, но и тем социальным климатом, в котором осуществлялось его творчество. Тут, казалось бы, не о чем спорить.

Однако вслед за этим немедленно возникает непростой вопрос о том, на каком уровне должно вестись такого рода исследование. В конце концов, не так уж трудно предпослать анализу «Киноправды» общедоступный набор сведений из учебника истории. Вертовский журнал безусловно во многом определялся обстановкой, возникшей сразу после гражданской войны. Страна еще страдала от разрухи; шел второй год новой экономической политики, повлекшей за собой известное оживление буржуазной идеологии. «Киноправда», таким образом, была призвана противостоять засилью нэпманских вкусов на экране, пропагандировать новый быт, новый жизненный уклад.

Такая постановка вопроса правомерна. По-видимому, она и верна в конечном счете. Но ограничиться этим (а, к сожалению, подобным образом поступают многие киноведы) нельзя, ибо разномасштабность посылок и выводов делает наш анализ поверхностным и формальным, лишенным исторической конкретности. Пропадают, как бы остаются за кадром яркие и неповторимые краски того времени. Картина получается плоская, мало говорящая уму и сердцу.

Другая крайность — сводить все к одному Вертову, к подробностям его творческой биографии и даже к деталям быта. После опубликования очень добротной книги вертовских статей и дневников мы располагаем массой материала на эту тему. Через двенадцать лет после выхода на экраны первого номера «Киноправды» режиссер вспоминал о тех неимоверно трудных условиях, в которых пришлось работать ему и его группе. Действительно, «Киноправда» родилась в темном и сыром подвале на Тверской улице, где протекали водопроводные трубы и шныряли голодные крысы. Так было в действительности*. Но дело далеко не только в списке этих устрашающих аксессуаров, который можно было бы и продолжить при желании. Дело в том, что при монотонном акценте на бытовую сферу (хотя бы и существенную

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 139—140.

в данном случае) историческая перспектива затмевается и искажается. Возникает то явление, которое Маяковский называл реализмом «на подножном корму и с мордой, упершейся вниз».

Берусь утверждать, что ни разного рода неустройствами, ни даже острой печатной и устной полемикой далеко еще не определялся тот общественный климат, в котором «Киноправда» начала свою экранную жизнь.

Чтобы понять существенные черты тогдашней обстановки, необходимо будет на некоторое время отвлечься не только от июньских дней 1922 года, но и вообще от личности Вертова. Тут нет ничего удивительного. Лев Владимирович Кулешов в киноинтервью, данном незадолго до смерти, прямо говорил, что так называемый «эффект Кулешова», как и вообще все его новаторство, явления не случайные. Не будь его, Кулешова, кто-нибудь другой пришел бы к аналогичным открытиям. Они были подготовлены всем ходом жизни, всеми творческими и социальными предпосылками, уже возникшими и действовавшими.

Мысль о необходимости периодического экранного журнала буквально носилась в воздухе первых месяцев 1922 года. Разрозненные кусочки хроники с неизменным успехом шли в рабочих дворцах культуры и пристанционных агитбараках, в коммунистических клубах и глухих селениях, куда с трудом добиралась кинопередвижка. Многоопытный городской зритель еще отчетливо помнил периодические французские хроники дореволюционных времен, журнал «Свободная Россия», выходивший перед Октябрем, и в особенности помнил он скромного первенца советской кинопериодики «Кинонеделю», делавшуюся еще сравнительно недавно — в 1918—1919 годах. Сам собой напрашивался вопрос: почему в неизмеримо более тяжелые времена гражданской войны журнал был, а сейчас, в мирной обстановке, его нет?

Страсти вокруг будущей экранной периодики в какой-то степени накалялись и тем интересом, который возник к Советской России на Западе. Представители зарубежного киномира, побывавшие в нашей стране в 1920 и особенно в 1921 годах в связи с кампанией помощи голодающим, убедились, что актуальная русская хроника пользуется в Европе и Америке совершенно фантастическим спросом. В год Генуэзской конференции каждый метр кинодокумента из РСФСР ценился буквально на вес золота.

От того, кто и как наладит выпуск всероссийского хроникального журнала, зависело многое.

К ситуации «примеривались» и иностранные фирмы* и русские кинематографические предприятия, стимулированные нэпом. А между тем Всероссийский фотокиноотдел (ВФКО), призванный руководить государственным кинематографом в масштабах страны, не проявлял к перспективе создания журнала заметного интереса. Начало 1922 года было отмечено глубоким кризисом ВФКО. Под видом специалистов сюда проникли находчивые дельцы, навязывавшие государству невыгодные договоры и клавшие в свои карманы весьма весомую часть выручки от проката. Собственное фильмопроизводство ВФКО было убыточным и едва теплилось.

Это давало негосударственному сектору кинопромышленности надежду на успех.

Весной 1922 года с инициативой выпуска периодического экранного журнала выступило кинематографическое товарищество «Русь». Этот коллектив имел еще дореволюционную традицию, поставил несколько фильмов в советское время и пользовался весьма солидной репутацией. Одним из руководителей «Руси» был Ф. А. Оцеп, драматург и режиссер, будущий постановщик фильма «Мисс Менд». К тому времени Оцеп уже не был новичком в советском кино. До своего перехода в «Русь» он возглавлял Московскую губернскую киносекцию и киносекцию Моссовета, работал заместителем председателя худсовета и заведующим подотделом хроники ВФКО. Оцеп хорошо ориентировался в складывающейся ситуации.

* А. В. Луначарский позднее вспоминал: «Американцы хотели снять сливки с интересующей их страны, пропустить все заснятое через свой фильтр и оставить нас с носом». — См.: «Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы». М., «Искусство», 1965, стр. 67.

«Киноправда» № 1.
5 июня 1922 года

25 апреля 1922 года он направил в Совнарком и Московский Совет письма с предложением издавать периодический экранный журнал силами художественного коллектива «Русь»*. Обращаясь к управляющему делами Совнаркома Николаю Петровичу Горбунову, Оцеп писал:

«ВЦИК издает свои «Известия», Совет Труда и Обороны — «Экономическую жизнь». Нам кажется, было бы интересно создать большой правительственный кинематографический журнал, разумеется, не на бумаге, а на пленке, для демонстрации его на экране бесчисленных открывшихся и открывающихся кинотеатров, а также для заграницы. К слову сказать, репертуар всех русских кинематографов ужасен: никогда кинематограф не был такой клоакой пошлости. Технически издание такого экранного журнала не представит для нас никаких трудностей... Содержание журнала, его редакционный план могут быть очень широки. Восстановление промышленности, новая экономическая политика, жизнь Красной Армии, школы, всевозможные события общественно-политического и социального характера, голод и борьба с ним — все это может быть исчерпывающе дано в движении зрительных образов. На экране можно дать зрительную сводку всего, что интересует газетный мир... Но, разумеется, для редакционно-идеологического ведения журнала должно быть назначено Правительством специальное лицо...»

Далее шли соображения организационного и коммерческого порядка, в частности, о связях «Руси» с заграничными фирмами, преимущественно берлинскими.

Итак, менее чем за полтора месяца до выхода первого номера «Киноправды» Советское правительство получило весьма серьезное предложение создать официальный экранный журнал на негосударственной производственной основе. Здесь было о чем подумать. За принятие предложения был не только авторитет состоятельной фирмы, обещавшей полную лояльность, но и авторитет самого Ф. А. Оцепа, которого Н. П. Горбунов лично знал по советской работе. К тому же ВФКО в последнее время не создал ничего значительного, и это тоже поднимало акции «Руси».

Но управляющий делами Совнаркома осторожен, он не торопится окончательно решать дело в пользу частного предприятия, хотя

* Письма Ф. А. Оцепа и вся последующая переписка Совнаркома по поводу выпуска экранного журнала товариществом «Русь» и ВФКО хранятся в Центральном государственном архиве Октябрьской революции, высших органов власти и органов государственного управления СССР, ф. 130, оп. 6, ед. хр. 862, л.л. 1—18.

бы и сулящего явную выгоду. Случай столь серьезный, что необходимо знать мнение Владимира Ильича Ленина. Вот резолюция, наложенная Н. П. Горбуновым на письмо Оцепа:

«*Тов. Смольянинову*

Прошу вызвать Оцепа и детальнее выяснить условия совместной работы. Если Владимир Ильич поддержит идею издания журнала, то на определенных условиях можно заказать «Руси» пробный журнал. Дело должно быть, конечно, поставлено на коммерческих основаниях. Насколько мне известно, фирма «Русь» самая солидная из существующих ныне фирм.

Н. Горбунов 26. IV. 22».

Эти несколько строк, адресованных заместителю управделами Совнаркома, вводят нас в будничную, деловитую обстановку работы правительства. Дело об экранной периодике начато, и, как выяснится из дальнейшего, оно прямо и непосредственно коснется судеб «Киноправды».

Текст горбуновской резолюции ставит перед исследователем сразу несколько вопросов. Рассматривал ли В. И. Ленин вопрос о киножурнале и если рассматривал, то какое принял решение? Вызывал ли Оцепа заместитель управделами СНК В. А. Смольянинов? Как отнеслось к предложениям «Руси» руководство ВФКО? Наконец, на каком этапе работы над своим журналом находился к этому времени Вертов?

Прямых доказательств непосредственного участия В. И. Ленина в решении вопроса о киножурнале у нас пока нет. Но как раз на зиму и весну 1922 года приходится постоянное и активное обращение В. И. Ленина к коренным проблемам кинематографии.

17 января он диктует Н. П. Горбунову «Директивы по киноделу», где формулирует знаменитый тезис о «пропорции между увеселительными картинами и картинами пропагандистского характера»*. Предположительно во второй половине февраля** В. И. Ленин беседует с А. В. Луначарским о деятельности Наркомпроса в сфере экрана и определяет

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 360.

** См.: А. Гак, И. Смирнов. Об этом заботился Ленин. — «Искусство кино», 1962, № 11, стр. 13—14.

«Киноправда» № 1. 5 июня 1922 года. Голодающий ребенок из города Мелекесс, ожидающий прихода эшелона с продовольствием

«Киноправда» № 3. 22 июня 1922 года. На одной из московских пристаней происходит погрузка хлеба и других продуктов в баржи, отправляющиеся в поволжские губернии

кино как самое важное из всех искусств. А 17 марта В. И. Ленин дает Н. П. Горбунову поручение «следить за развитием фотокинодела в стране»*.

Это должно означать, что ни обращение Оцепа именно к Горбунову, ни участие Горбунова в решении вопроса о киножурнале не были случайностью. Факты хорошо согласуются с ленинским поручением управляющему делами Совнаркома. Если когда-нибудь удастся доказать, что Горбунов докладывал В. И. Ленину о предложениях коллектива «Русь», то скорее всего это произошло в течение следующего месяца — между 26 апреля и 25 мая 1922 года, ибо затем в состоянии здоровья Владимира Ильича произошло резкое ухудшение...

Но в любом случае для нас важно уже и то, что управление делами Совнаркома отнеслось к мысле о хроникальном журнале со всей серьезностью и, как увидим, взяло выполнение этой задачи под свой постоянный контроль.

Дальнейший ход дела интересен не только своей киноспецификой, а прежде всего тем, как вопрос об экранной газете — один из сотен самых различных вопросов, проходивших через Совнарком,— решался на высшем правительственном уровне. Совнаркомовский аппарат, созданный В. И. Лениным, конечно, не нуждается в особых рекомендациях, но если бы потребовалось доказывать четкость его работы, его оперативность и исполнительность, то дело о киножурнале, начатое весной 1922 года, могло бы служить образцом, хрестоматийным примером.

Здесь с первых же шагов становится особенно ясным, что нет и не может быть какой-то особой, отдельной истории кино, независимой от истории страны, от повседневных, будничных ее дел и забот. Чтобы проследить судьбу оцеповского письма дальше, надо сперва вернуться на восемь месяцев назад, к документу, определившему весь порядок, весь стиль работы совнаркомовского аппарата. Речь идет о письме В. И. Ленина Н. П. Горбунову, помеченном 3 сентября 1921 года. Вот как определил Владимир Ильич задачи своего помощника:

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 666.

«Надо точно распределить функции между Вами и Смольяниновым. Каждый должен «вести надзор» за определенными делами... По каждому делу, как «старому», так и вновь возникающему, должны систематически подбираться вместе все бумаги и все справки, чтобы всегда легко было найти требуемое.

Кроме распределения между Вами дел «экономического фронта»... надо также распределить (или взять все Вам на себя) неэкономические наркоматы, «следя» за их работой...

*По каждому «делу» надо от времени до времени (1 раз в неделю, 1 раз в месяц или в два месяца, смотря по характеру и важности дела, а затем внезапно) производить проверку реального выполнения. Это самое важное и самое необходимое. Результаты каждой проверки отмечать»**.

Удивительно, сколь точно укладываются в эту обобщенную схему конкретные параметры «вновь возникшего» дела о киножурнале. При распределении функций между Горбуновым и Смольяниновым вопрос попадает к Смольянинову — ему-то и предстоит «вести надзор», устраивать проверки, следить за исполнением.

2 мая 1922 года В. А. Смольянинов обращается к наркому просвещения А. В. Луначарскому и заместителю председателя Моссовета М. И. Рогову* с письмами, в которых рекомендует со всей серьезностью отнестись к идее киножурнала. *«Не сомневаюсь,*—писал Смольянинов,— *что постановка Кинематографического Журнала, хорошая и разумная постановка, может заменить то кинематографическое сверхбезобразие, которое мы наблюдаем...»* На копиях обоих писем, оставшихся в архиве Совнаркома, есть многозначительная помета: «Проверить 5 мая».

Дальше механизм проверки действует с математической точностью. 6 мая совнаркомовский секретариат направляет в Наркомпрос и Моссовет напоминания — ускорьте ответ на предложения «Руси». Начиная с этого момента такие контрольные напоминания сле-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 53, стр. 162.

* М. И. Рогов (1881—1942) — член партии с 1907 года. В 1917 году гражданский комиссар Москвы. Член президиума ВЦИК. Его имя сейчас носит одна из улиц Москвы.

«Киноправда» № 11. 5 октября 1922 года. Демонстрация молодежи города Переяславля в День комсомола

«Киноправда» № 13 — «Октябрьская». Ноябрь 1922 года. На Красной площади в Москве в день пятой годовщины Октября выступает Сен Катаяма

дуют с периодичностью раз в две-три недели. Из переписки видно, что дело о киножурнале рассматривают Академический центр Наркомпроса, Московский отдел народного образования, Главнаука и, наконец, ВФКО. И все эти ведомства находятся под постоянным наблюдением Совнаркома, требующего неукоснительного отчета о всех действиях. Так, руководство Главнауки, отчитываясь перед правительством, пишет, что оно «присоединяется к мнению замуправделами СНК т. Смольянинова... Особенно ценным с точки зрения интересов Главнауки является этот журнал в части, касающейся популяризации научно-технических достижений».

Все заинтересованные инстанции согласны, что журнал необходимо выпускать, но никто не спешит принять предложение коллектива «Русь» до тех пор, пока не выяснены возможности государственного кинематографа. Около 20 мая все документы дела поступают в ВФКО, который почему-то не спешит с ответом. Следует целая серия письменных и телефонных правительственных запросов, но киноотдел... молчит. Молчит до 6 июня.

Причину этого молчания нетрудно понять, если вспомнить, что первый номер «Киноправды» помечен 5 июня.

В предшествующие недели в ВФКО произошли крупные сдвиги. Сменилось руководство. Были расторгнуты невыгодные договоры, закрыты бесперспективные картины. Главное место заняла хроника. Когда Ф. Оцеп только еще писал свое письмо Горбунову, операторы ВФКО уже снимали сюжеты о помощи голодающим, уже готовились выехать на торжественное открытие Каширской электростанции, уже «выбивали» остродефицитную пленку под готовящийся судебный процесс правых эсеров. Этому предстояло войти в вертовский журнал.

Запросы Совнаркома должны были ускорить дело. Стоило поторопиться, чтобы на предложения «Руси» ответить не одними только обещаниями, но реальным экранным выпуском, опережающим попытки конкурирующих негосударственных фирм.

И вот 6 июня в правительство на имя Смольянинова поступает ответ киноотдела:

«Настоящим ВФКО Наркомпроса подтверждает получение... предложений гражданина Оцепа о выпуске при коллективе «Русь» киножурнала на пленке по типу Патэ и Гомон.

Предложение безусловно заслуживает внимания и представляет несомненный интерес, но запоздало и в настоящий момент утратило свою необходимость в виду того, что ВФКО вполне организовал аппарат государственного журнала и в ближайшие дни на экране 1-го Государственного показательного Кино-Театра начнется демонстрация Социальной Хроники — журнала «Кино-Правда», имеющего выходить в месяц не менее 4-х раз.*

Заведующий ВФКО

Лев Либерман».

Значит государственное кино оказалось достаточно сильным, чтобы опередить конкурентов. Значит отныне экранная периодика становится советской, и, казалось бы. победная реляция ВФКО должна завершить затянувшееся совнаркомовское дело о киножурнале. Но — ничего подобного! В управлении делами СНК успокоительные нотки письма Либермана вызвали обратную реакцию. Ведь подготовить к прокату один-два номера нетрудно. Гораздо труднее наладить постоянный

* В тексте документа: организовало.

«Киноправда» № 22 — «Крестьянская». 13 марта 1925 года. Смена караула у Мавзолея В. И. Ленина

«Киноправда» № 22 — «Крестьянская». 13 марта 1925 года. Экскурсия крестьян в Московском Кремле

выпуск журналов. Один из сотрудников Совнаркома (возможно, Смольянинов) отчеркивает то место письма ВФКО, где говорится об опоздании предложений Оцепа и о начале демонстрации «Киноправды», и на полях помечает:

«Ничего, что запоздали, а вот это и надо проверить 3.VIII»

И еще одна резолюция — на том же документе:

«Напомнить 1.VII. Для запроса Всероссийскому Фото-Кино Отделу об итогах по изданию журнала «Кино-Правда»... 7.VI».

Раз взятое под контроль дело ведется до тех пор, пока не достигнуты прочные результаты. Происходит «настойчивая, медленная, осторожная, деловая, деловитая проверка... и продвижение вперед лишь после вполне доказанной пользы данного приема, данной системы управления, данной пропорции, данного подбора лиц и т. д.»*. Все это особенно важно в аппарате Совнаркома, который служит

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 285—286.

примером для всех советских работников.

Точно в намеченный срок — 3 августа 1922 года — из управления делами СНК в ВФКО поступает срочная телефонограмма: «*тов. Смольянинов просит сообщить, когда начнется демонстрация социальной хроники «Кино-Правда»; если уже демонстрируется, то каковы результаты*». Ответ на этот запрос от 8 августа заслуживает того, чтобы привести его полностью, тем более что он завершает собою дело о киножурнале:

«*Всероссийский фото-киноотдел сообщает, что «Кино-Правда» выходит еженедельно и демонстрируется с успехом. Вышло 7 номеров, № 8 выйдет в течение недели. Демонстрация происходит еженедельно в 1-м показательном государственном кино-театре (Арбатская площадь, 23), а по воскресным дням на Страстной площади с 11 часов ночи. Кроме того, номера «Кино-Правды» отосланы ВФКО за границу и на Нижегородскую Ярмарку*».

Только теперь, когда налицо положительные итоги, дело считается завершенным и снимается с правительственного контроля.

Весной и летом 1922 года через управление делами Совнаркома таким же образом прошли сотни дел самого разного масштаба. О Генуэзской и Гаагской конференциях. О сокращении контингентов Красной Армии. Об асбестовых рудниках на Урале и бакинской нефти. О Нижегородской радиолаборатории. О новом урожае. Тот же В. А. Смольянинов, например, постоянно контролировал снабжение уездных библиотек книгами, разработку месторождений Курской магнитной аномалии и еще десятки «вновь возникающих» вопросов. И дело о киноперiодике входило в круг этих забот неотъемлемо и полноправно.

Близкое прикосновение ко всякому историческому предмету всегда корректирует наши представления — усложняет их или, наоборот, упрощает, ставит на жизненную основу. Во всяком случае, выясняются реальные соотношения между людьми, делами, событиями. Переписка, счастливо сохранившаяся в совнаркомовском архиве, весьма в этом смысле многозначительна. Она свидетельствует, что киноискусство двадцатых годов нельзя объяснять только устремлениями художников, только творческими платформами и эстетическими программами; нельзя видеть начало становления советского экрана исключительно в кипении страстей на съемочных площадках, в бурных дискуссиях между представителями разных течений, в манифестах и газетно-журнальных полемиках. Все это было, конечно; все это надо изучать и осмысливать. Но беда, если «за кадром» останется будничная, часто незаметная для поверхностного взгляда, работа первых советских организаторов кинопроизводства, решавших коренные проблемы экрана, создававших ту плодородную почву, на которой вырастали шедевры мирового значения.

Вопрос о том, кто будет делать киножурнал — «Русь» или ВФКО, был в конечном счете и творческим вопросом, ибо предстояло выбрать между Оцепом, чья программа не шла дальше советского «Патэ-журнала», и Вертовым, который еще ничего не мог назвать в качестве образца.

Горбунов и Смольянинов могли в то время и не знать о существовании Вертова. Отдавая право издания киножурнала фотокиноотделу, они исходили из интересов государства. Но не был случайным тот факт, что лучшие, самые талантливые люди кино работали не на частных, а на государственных студиях, видели в Советской власти основное и главное условие своих творческих успехов.

Вертов в свою очередь мог и не знать о притязаниях «Руси» и о том, как правительство заботилось о выходе «Киноправды». Но весь его социальный опыт подсказывал, что за новый журнал надо браться именно на советской основе. Тут перспектива. Тут — несмотря на все трудности — возможность работать на нового зрителя, понять его и быть ему понятным. «Киноправда» возникла не в результате ряда удачных совпадений, но как закономерное порождение определенных общественных условий, как сгусток энергии многих людей, людей творивших, решавших, проверявших, поддерживавших все талантливое.

«Киноправда» сразу завоевала сердца. Вот

«Киноправда» № 23 — «Радиоправда». 1925 год. В радиомагазине крестьяне впервые покупают приемник

только одно из многих свидетельств ее популярности. В «Бюллетене III Всероссийского съезда заведующих губернскими отделами народного образования» № 5 от 18 октября 1922 года читаем:

«16 октября фото-кино отдел НКП устроил для делегатов киносеанс. Были показаны два номера «Кино-Правды». Делегаты отмечали высокую технику... и вообще заметный прогресс в деятельности фото-кино отдела».

«Киноправда» шла в Москве первым экраном. Тираж каждого из ее первых номеров был по сегодняшним представлениям очень мал — всего шесть экземпляров. Их «крутили» на износ; периферия осаждала столичные инстанции требованиями присылать копии, газеты печатали рецензии, каких советское кино еще не знало. Слава «Киноправды» распространилась и за границу. В Берлине проектировалась даже специальная лаборатория для копирования вертовского журнала. В Америке за метр «Киноправды» платили 15 долларов, что в 2—2,5 раза превышало стоимость метра обычной хроники.

Известный публицист Михаил Кольцов, проникшийся поэзией тринадцатой «Киноправды» — «Октябрьской», буквально сгонял на просмотр фильма в ВФКО ответственных партийных и советских работников и своих коллег-журналистов. Статью Кольцова об «Октябрьской» «Киноправде» даже неловко называть рецензией — это настоящий гимн вертовским исканиям:

«Когда потух свет... сразу уплыли и спешка, и дневной распорядок, и вся «очередная» жизнь, сутолока, будни.

У экрана жуткое свойство, все самое реальное, тысячу раз виденное, даже надоевшее он в своем отображении делает важным, значительным, каким-то особенно четко-поучительным. Смотришь — и словно переоцениваешь, переживаешь заново, чутко и настороженно, глазами не участника и современника, глазами потомка...» *

Замечание Кольцова многозначительно.

* Михаил Кольцов. У экрана. — «Правда», 1922, № 269, 28 ноября.

Ибо он первым уловил эту особенность «Киноправды», ставшую совершенно ясной лишь теперь. Рекомендуя вертовский журнал читателям «Правды», Кольцов понял, что вчерашний и сегодняшний день нашей страны увиден в нем глазами потомка. Значит, Вертову удалось дать ощущение гигантски крупного масштаба отражаемых явлений, масштаба, часто ускользающего от внимания современников, но очевидного для потомков.

Так начиналась «Киноправда».

Так ленты первых вертовских фильмов «вплетались» в советскую повседневность, чтобы пережить затем пять десятилетий самого стремительного в истории двадцатого века.

В стране вечных льдов *

А. Згуриди

О книге А. М. Згуриди

С тех пор как наш далекий предок взял в руки палицу, сделал себе из камня нож, потом — копье, лук, топор, его охота пошла особенно успешно, он мог теперь легко добыть себе пищу и защитить от зверя свою жизнь.

А когда в человеке проснулся художник, он начал высекать изображение зверя на скалах и стенах пещер. Он делал это для того, как утверждают ученые, чтобы «магией искусства» обеспечить себе удачную охоту. Я видел эти изображения в знаменитых альтамирских пещерах, близ Сентандера в Испании, видел поразительных раненых бизонов и исполненных грации тонконогих ланей и не мог поверить, что все это создано как «гарантия успешного убийства». Убежден: в этом великом искусстве мастеров палеолита уже жили горячая любовь к зверю и чувство родственного к нему внимания.

Потом наступила новая эпоха: человек не только убивал животное, но и приручал его.

Шли века... Мирные стада одомашненных животных паслись на лугах, собака с приветственным лаем бросалась к хозяину. Иногда человек брал ласкового пса и отправлялся с ним на охоту, часто убивая зверя или птицу не из необходимости, а для забавы. И вдруг оказалось, что некоторые животные, к непреложности бытия которых мы привыкли с детства,— ну, скажем, львы, киты и даже волки — скоро могут вообще исчезнуть. И тогда что-то существенное непоправимо изменится в балансе природы, ибо все, что существует в ней в конечном счете связано между собой, все в какой-то степени целесообразно, и нарушать эти связи безнаказанно нельзя.

Двадцатый век не только совершал и совершает варварские вторжения в природу и надругательства над ней. Уже созрели могучие силы, встающие ей на защиту. Прекрасная статуя «Человек с ягненком» Пабло Пикассо, установленная в Валорисе, изображает пастуха, заботливо прижимающего к груди теплое, доверчивое, как ребенок, живое существо. Кажется, это существо призывает мир с площади маленького французского городка: сбереги, спаси, люби меня.

Но есть еще не менее прекрасные девизы, не исключающие, а также подразумевающие любовь: наблюдай, изучай, пойми и предотврати.

Мне кажется, что именно эти девизы определяют жизнь в искусстве Александра Згуриди. Можно, оказывается, бесшумно подкрадываться к зверю и придумывать тысячи уловок, не для того, чтобы убить его, а для того, чтобы показать всем, как он прекрасен, интересен и всем нам необходим. Можно воспроизводить его облик, привычки, поведение, но не затем, чтобы гарантировать колдовством рисунка успешное убийство, а затем, чтобы предотвратить его.

«С киноаппаратом вместо ружья» — так и назвал свою книгу Александр Згуриди — интереснейший художник, объехавший с этой доброй целью все континенты земли.

Прочтя первые главы его книги, я открыл для себя в чем-то нового А. Згуриди. Он оказался отличным рассказчиком. Увлекательным, точным в деталях, умеющим рельефно передать картины, диалог, характер, мысль. Его дневниковые записи обернулись книгой удивительных приключений, естественно возникающих из его профессии кинематографиста. В этих качествах рукописи убедится сам читатель.

Читая напечатанную в этом номере журнала главу о путешествиях, из которых родился известный фильм А. Згуриди «Во льдах океана», премированный на международных фестивалях в Англии и Италии, я думал о том, что определяет цену всего настоящего в искусстве...

Сейчас вы прочтете, как А. Згуриди, оператор Нина Юрушкина и их товарищи вместе с летчиком Иваном Черевичным летели в Арктику, на Новую

* Главы из книги «С киноаппаратом вместо ружья».

Землю, в местечко под названием Губа Грибовая, куда еще ни разу не садился самолет. Они должны были сесть там первыми и сели каким-то чудом, благодаря виртуозному мастерству И. Черевичного. Сели, потому что им надо было «снять жизнь гаги», а ее лучше всего, оказывается, было снимать именно там.

У А. Згуриди всегда, на всех континентах была своя «Губа Грибовая», своя новая земля, куда он первым бесстрашно направлял свой путь. И в этом, мне думается, заключен его драгоценный урок не только для кинематографистов, но для людей искусства вообще. У каждого должна быть своя «Губа Грибовая» — без этого ничего стоящего в нашем деле сделать нельзя.

И еще вы прочтете о том, как А. Згуриди и его группа освобождали из-под снега одну-единственную лодку, обнаруженную ими на этой Губе; лодку, без которой они просто не могли бы добраться до островов, где жили птицы. Они взялись за это «с энергией, на которую способны только люди, работающие ради спасения своих жизней». Меня глубоко взволновала эта фраза, так же как и множество эпизодов этой книги, рассказывающей о людях, которые порою, действительно рискуя жизнью, стремились снимать «честное кино», говорящее подлинную правду о законах жизни на земле и на воде, на материках и океанах, на воздушных путях. Ибо нет, кажется, сферы, где бы ни побывал А. Згуриди «с киноаппаратом вместо ружья».

Если бы каждая психологическая сцена, не связанная по условиям съемки с таким реальным риском, как некоторые экспедиции А. Згуриди, если бы каждая минута художественного фильма и спектакля, и каждый абзац прозы, и каждая строчка стиха рождались бы «с энергией, на которую способны только люди, работающие ради спасения своих жизней» или чужих, добавим мы от себя,— какой ощутимый выигрыш получило бы наше искусство.

...Так думал я, читая северную главу книги А. Згуриди. Другой прочтет ее по-своему. Но мне кажется, для каждого это чтение будет небезразличным.

Впереди — главы о Тихом океане. Я буду ждать их с интересом.

В. Комиссаржевский

Мы летим на Новую Землю

С детских лет я любил книги о знаменитых путешествиях. Читал все подряд. Днем и ночью. От корки до корки. С таким упоением, с такой фанатической любовью, на которую способен только безнадежный мечтатель.

И вот в чем я должен чистосердечно признаться. Все, о чем я читал, я отчетливо видел, как будто бы все это происходило перед моими глазами. Видел так, как люди видят реальные события, происшествия, любые вещи, которые они наблюдают непосредственно. Я не только мысленно представлял себе, каким адским мукам подвергался Фернандо Магеллан во время жестокого шторма, заставшего его у берегов Огненной Земли. Я видел этот шторм. Видел сам, как огромные волны обрушивались на его корабль, как рвались паруса, ломались мачты, как валились с ног обессиленные матросы.

Я видел, ясно видел Васко Бальбоа в тот момент, когда он наконец достиг Тихого океана. Я смотрел на него восторженным взглядом, следил, как он шел к воде, погружался в нее во всем своем облачении и с трепетным чувством, с благоговением поднимал свой меч и целовал его, с радостью в глазах от счастья, от восторга...

А в другой раз я плакал сам. Плакал горькими слезами и опять-таки потому, что видел, именно видел, как в ужасную пургу умирал обессиленный от голода и стужи Георгий Седов и никто не мог протянуть ему руку помощи.

«Нет! Нет! — думал я, задыхаясь от волнения и еще крепче сжимая в руках книгу.— Никогда не удастся мне испытать и сотой доли того, что испытывали эти мужественные, смелые люди. Никогда не удастся вступить в единоборство с природой, бороться со стихией, лишениями, невзгодами так, как боролись они».

Разве мог я даже мечтать о диком Севере, о суровом леденящем душу океане, о путешествии в эту страну вечного льда.

И вот, оказывается, уже не в мечтах, а наяву мы стоим у самого порога Арктики, таинственной Арктики!

Мы летим на Новую Землю.

●

— Вы уверены, что ваша экспедиция должна высадиться в Губе Грибовой? — спросил меня начальник полярной авиации Главного управления Северного морского пути.

— Совершенно уверен. Там расположена центральная база орнитологического заповедника,— сказал я.

— Вполне возможно, что у вас это называется «центральной базой». Однако, насколько нам известно, на берегу Губы Грибовой находится всего-навсего одна маленькая избушка. Вокруг нее нет ни души. Вы подумали о том, как вы сможете выбраться оттуда после того, как гидросамолет оставит вас там? — снова спросил бывалый полярный летчик, знаниям которого о Севере я уже начал искренне завидовать.

— Туда должен прийти за нами моторный бот. Кажется, из Маточкина Шара,— неуверенно ответил я.

Летчик молча перевел взгляд на карту, лежавшую перед ним на столе. Потом спросил:

— А известно ли вам, что за всю историю Новой Земли еще ни один самолет ни разу не опускался в Губе Грибовой?

— Признаться, я впервые слышу об этом. Но если это так, мы будем рады открыть для всего человечества новую воздушную трассу,— пошутил я.

— Вы шутите. А нас это очень тревожит,— сказал летчик и снова принялся изучать карту. Потом глубоко вздохнул и, взглянув на меня своими искрящимися, лучистыми глазами, сказал уже совсем дружеским тоном:

— Ну, что же. Доброго пути вам, хотя не скрою — мы рискуем, немало рискуем. Вся надежда на отличнейший экипаж корабля. И на то, что опасную миссию первой посадки в этой загадочной Губе взял на себя, прямо скажу, летчик-виртуоз — Иван Иванович Черевичный.

●

В жаркий июньский день, в самый разгар погрузки, когда мы, взмокшие, возбужденные, суетились около своих вещей, поглощаемых чревом летающей лодки, к берегу подкатила автомашина. Сзади меня послышались шаги. И сильная рука опустилась на мое плечо.

— Так что, дружище, летим значит в Арктику? — спросил меня высокий, стройный мужчина, на голове которого красовалась огромная широкополая шляпа.

— В Арктику,— подчеркнуто небрежно буркнул я в ответ с таким видом, словно мы собирались проехать пять остановок на трамвае.

Мужчина потрепал меня по плечу и направился к гидросамолету.

— Кто это? — спросил я одного из летчиков.

— Иван Иванович Черевичный.

— Кто, кто?

— Командир нашего корабля — дважды Герой Советского Союза Иван Иванович Черевичный.

Я с любопытством посмотрел на легендарного пилота. Как он был не похож на нас! Вместо зимней меховой одежды, в которую облачились все мы, на нем был летний шелковый плащ, элегантный костюм, из-под пиджака которого виднелась светлая рубашка и модный галстук. На ногах — легкие полуботинки. В своей ковбойской шляпе он скорее был похож на героя приключенческого фильма, чем на прославленного полярного летчика, через минуту вылетающего в тяжелый северный рейс.

Но уж таков Черевичный! Я и сейчас вижу его в этом экстравагантном наряде среди суровых арктических льдов, вижу, как он уверенно ведет свой воздушный корабль сквозь сплошную пургу, разбушевавшуюся над грозным Беринговым морем.

И сейчас восхищаюсь смелым, находчивым, великолепным летчиком, добрым, обаятельным человеком.

Путь от Москвы до Новой Земли мы преодолели в два гигантских прыжка.

Взяв старт у Химкинского речного вокзала, наша летающая лодка уже через несколько часов скользила по бурной поверхности Белого моря.

Дул сильный порывистый ветер. По небу бежали тяжелые тучи. Море было мрачным, неприветливым. Из-за плохой погоды полет на Новую Землю был отложен до утра.

Наша экспедиция вместе с экипажем самолета осталась в аэропорту. Только Черевич-

А. Згуриди со съемочной группой фильма «Во льдах океана»

ный и радист умчались на машине в город, пожелав нам хорошенько отдохнуть.

Мы рано улеглись спать, чтобы чуть свет подняться и двинуться в путь. Однако и новый день встретил нас также неласково. Шел мелкий холодный дождь. С моря доносился глухой, протяжный гул.

Дежурный метеорологической станции принес сводку погоды: «Ожидается усиление шторма до 10 баллов».

Перспектива застрять у «порога» самой Арктики на несколько дней привела всех нас в страшное уныние. Идти никуда не хотелось. Мы уселись в ряд, наподобие нахохлившихся воробьев, и притихли, прислушиваясь к шуму моря.

Но вот внезапно приехал Иван Иванович. И все сразу изменилось. Порывистый, энергичный, он почти бегом вбежал в метеостанцию. Вид у него был решительный, строгий, как бывает у командира, когда он собирается огласить важный приказ.

— Быстро к борту! Вылетаем! — скомандовал он еще с порога. Потом на ходу бросил дежурному:

— Ждите нас обратно в два часа ночи. Слышите? Не позже. Я непременно вернусь.

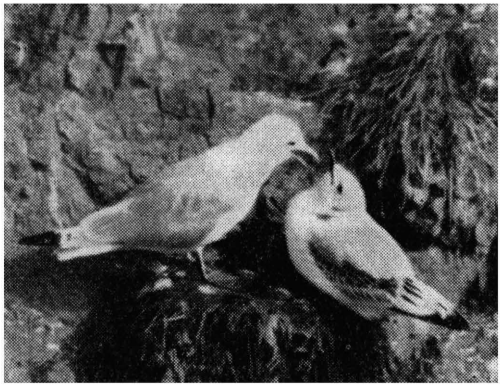
— Дело ваше,— сказал дежурный, явно неохотно уступая непреклонной воле полярного аса, которому в любую погоду было предоставлено право самому решать вопрос о полете.

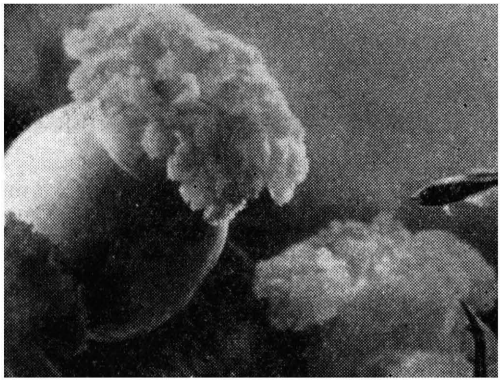
●

Не помню точно, сколько времени мы летели. Во всяком случае, не больше 6—8 часов. Вспоминаю только, как, подлетая уже к Новой Земле, бортмеханик еще раз проверил, равномерно ли распределен груз в самолете (что особенно важно для правильной посадки), и пригласил меня в рубку к пилотам.

— Скажи, дружище, не можешь ли ты показать нам, где тут находятся подводные камни? — спросил меня Черевичный, разворачивая передо мной карту Губы Грибовой.

Я смутился. И чтобы скрыть это, перевел свой взгляд с летчика на карту. «Шутит Черевичный или говорит серьезно?» — подумал я. Мне в голову никогда не приходило, что я должен знать, сколько и каких





камней разбросала природа по дну Губы Грибовой. «Где они находятся? И есть ли они вообще?» — мучительно думал я, не отрывая глаз от карты. Потом с трудом выдавил:

— Нет, к сожалению, я не могу сказать точно, есть они тут или нет.

— Так какого же дьявола ты просишь сесть в Губе Грибовой? Или жизнь надоела? — вспылил Черевичный и уткнулся в карту.

Я готов был провалиться сквозь землю, чувствуя себя, как школьник, который на вопрос любимого учителя «сколько будет дважды два?» ответил: «семь».

— Будем садиться здесь! Приготовиться всем к посадке! — вдруг скомандовал пилот.— А тебя попрошу,— сказал он мне вдруг совсем мягко,— пролезь, пожалуйста, вот здесь,— он указал на отверстие впереди, ведущее из кабины пилотов в носовой отсек.— Согнись и сядь там. Для балласта. Сможешь?

— Смогу, конечно! — я охотно полез в нос самолета, искренне желая хоть чем-нибудь быть полезным.

Над моей головой нависал металлический каркас самолета. Подо мной точно такие же дюралевые рельсы. Сидеть на них было неудобно. Но я весь согнулся, чтобы не удариться при посадке головой о металлическую балку, и решил терпеливо ждать. Потом посмотрел вниз. Самолет шел на посадку. Вот уже виден песок, по которому были разбросаны бревна.

Внезапно самолет резко встряхнуло.

От толчка меня подбросило вверх. Я больно ударился головой. Хорошо еще, что на мне была меховая шапка. Чтобы не удариться еще раз, я согнулся как только мог и пополз к отверстию, выходящему в рубку. Впереди были видны ноги Черевичного. Я просунул голову между ними. И вдруг снова почувствовал страшный толчок.

— Сиди! — не своим голосом завопил Черевичный, схватив мою голову рукой и сильно толкнув меня обратно в отсек.— Сиди, тебе говорят!

И, крикнув еще что-то совсем уже громко (что именно, разобрать я не мог), судорожно сжал руль и повел самолет к берегу Губы Грибовой.

●

«Почему никто не показывается? — подумал я, глядя на одинокую избушку, стоявшую на пустынном берегу.— Неужели здесь никого нет?»

На наше счастье, Черевичный великолепно посадил самолет и не менее мастерски подрулил к берегу. По крылу самолета, висящему над снегом, мы смогли сойти на сушу. «Ну, а если бы самолет остановился хотя бы в десяти шагах от берега? Что тогда?» — подумал я и зашагал к избушке. Черевичный последовал за мной. Здесь, в этой снежной пустыне, он выглядел презабавно. В легком плаще, в ковбойской шляпе, он прыгал в своих щегольских летних туфлях по моим следам, про-

ложенным унтами в глубоком снегу, то и дело отряхивал ноги, как это делают птицы, когда выходят из воды.

— Кто здесь живет? — спросил он меня, когда мы подошли к загадочной избушке.

— Наблюдатель заповедника.

— Один?

— Нет, с семьей.

— Не иначе, ушли куда-нибудь все...— сказал Черевичный и постучал в дверь.

— Войдите...— вдруг послышался женский голос.

Черевичный открыл дверь.

От удивления мы не могли даже переступить порога. У плиты стояла довольно еще молодая, невысокого роста женщина. Одной рукой она держала грудную девочку, другой что-то мешала ложкой в кастрюле.

— Приехали, стало быть...— совершенно равнодушно констатировала она, нисколько не удивившись ни нам, ни самолету, ни тому, что мы буквально с неба свалились на ее голову. Потом также равнодушно пригласила нас войти в избу, по-прежнему не проявляя к нам ни малейшего интереса, словно мы близкие соседи и расстались с ней полчаса назад.

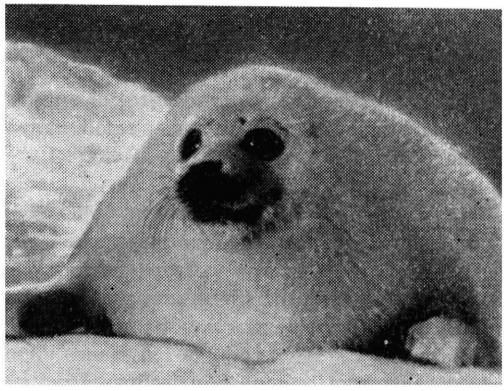
У Рея Бредбери в «Марсианской хронике» есть превосходная сцена. Четверо землян прилетают на Марс. Они выходят из космического корабля. С любопытством рассматривают все, что попадается им на пути. Вдруг видят домик. Точно такой домик, как у нас на Земле. Космонавты подходят в двери. Стучатся. Им открывает дверь марсианка.

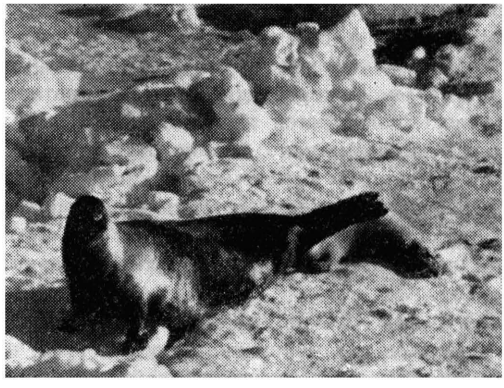
— Мы прилетели с Земли! — говорит капитан Уильямс.

— Мне некогда,— отвечает ему марсианка.— У меня сегодня куча дел — обед, уборка, стирка, всякая всячина...

При этом даже не спрашивает космонавтов, каким образом они оказались на Марсе.

Я нисколько не удивлюсь, если узнаю, что Р. Бредбери избрал прототипом своей героини нашу новоземельскую Симу (так звали женщину, которую мы застали в маленькой избушке на берегу Новой Земли). Муж ее был наблюдателем заповедника. Он часто уезжал в факторию, а ее с тремя детьми оставлял





На развороте — кадры из фильма «Во льдах океана»

в одиноком домике... Иной раз ему по месяцу и больше не удавалось возвращаться домой. Вот в такой момент мы и застали Симу. Кроме мужа и детей, она подолгу никого не видела. И, как все новоземельцы, привыкла обходиться без людей.

●

Вот мы и в Арктике! Немногие имеют о ней правильное представление. Льды, вечная стужа и мрак, полное отсутствие жизни. Так обычно рисуется в нашем воображении Крайний Север.

Арктика стала синонимом безбрежных, холодящих душу ледяных полей.

Но все, кому посчастливилось хоть раз побывать в Арктике, побывать весной или летом, знают ее и совсем другой: светлой, яркой, наполненной вечной, неумирающей жизнью. Чуть только пригреет солнце, и на проталинах уже появляются яркие, нежные цветы, воздух наполняется бесконечным гомоном птиц. Миллионы пернатых странников прилетают сюда на скалистые пустынные острова — для того, чтобы вывести потомство и вскормить его на обильных кормах богатых северных морей.

Шумными стаями проносятся в воздухе и кружатся над морем чайки, утки, гуси, на скалах теснятся беспокойные кайры. Солнце, отражаясь в снегу, слепит глаза. Все сияет, ликует вокруг. Краски не хмурятся, а «улыбаются», как любил говорить К. Паустовский. Воздух светлый, прозрачный, какой бывает у нас в Подмосковье ранней весной, опьяняет свежестью и какой-то поразительной чистотой.

Вот в такое время мы и прилетели на Новую Землю для съемки нашего фильма о животном мире Арктики.

Мы бродили по берегу залива, жадно впитывая новые впечатления, и без конца глядели на берег, с нетерпением ожидая возвращения моторного бота. Всем хотелось как можно скорее начать работу.

Но бот застрял на Маточкином Шаре, а единственная лодка была с осени оставлена на берегу и теперь лежала под глубоким слоем снега. Корпус ее обледенел, примерз к земле. И никакими силами сдвинуть ее с места было невозможно. Таким образом, о работе не могло быть речи. Более того, без лодки мы оказались оторванными от всего мира, потому что мы даже рации не имели.

Теперь, когда прошло довольно много времени, я представить себе не могу, как мы решились отправиться в такую экспедицию без радиосвязи. Случись что-нибудь с нами, так и сообщить об этом было бы нельзя. Впрочем, должен признаться, что мы и до поездки на Новую Землю ни разу не брали с собой в экспедицию никакой радиоаппаратуры. И както все обходилось благополучно. Это, конечно, нисколько нас не оправдывает. Но, повторяю, в то время мы даже не думали об опасностях. Гораздо больше нас волновала невозможность тотчас начать съемку.

Птицы, ради которых мы совершили столь далекое путешествие, гнездились в Губе Грибовой на близлежащих островах. Добраться до них можно было только на каком-нибудь суденышке... Поэтому нам ничего не оставалось, как во что бы то ни стало освободить из плена ту единственную лодку, которая была под снегом. И мы взялись за это с энергией, на которую способны только люди, работающие ради спасения своих жизней.

Надо было видеть, как мы были счастливы, когда наконец наше флагманское судно оказалось на воде!

Мы вошли по колено в воду и как зачарованные смотрели на нашу старую посудину, чувствуя себя создателями океанского лайнера.

Для съемок фильма «Белый клык» нам надо было построить каноэ, настоящее индейское каноэ. Помню как мы подтрунивали над нашим художником — милейшим Никандриком, когда он собственноручно выточил из столетнего кедра тонюсенькие ребрышки индейской лодки. Каноэ вышло на славу. И позже мы прославили работу нашего художника Н. Мироновича на весь мир. Четыре человека могли мчаться на каноэ по бурной алтайской реке, минуя страшные пороги, точно так, как когда-то мчались по Юкону индейцы.

Здесь же на Новой Земле все вышло наобо-

рот. Мы ликовали, когда с энтузиазмом фанатиков подготавливали лодку к спуску, а как только уселись в нее, горько разочаровались. Вода потекла во все щели. И сколько мы ни старались, никакими силами устранить течь не могли. Слишком прогнил корпус.

Пришлось смириться. На такой дырявой посудине мы ежедневно совершали путешествие по морю. Двое гребли, а двое беспрерывно откачивали воду.

●

Первое плавание мы совершили на остров Песцовый. Почему он был так назван, сказать трудно. Ни одного песца мы там не увидели. На острове жили только птицы. Вот ради них мы и отправились на этот маленький каменистый остров — нам хотелось снять жизнь гаги.

Я не раз рассказывал с увлечением про эту на вид ничем не примечательную птицу. На первый взгляд она очень похожа на самую обыкновенную домашнюю утку. Да, в сущности говоря, она и относится к уткам — диким нырковым уткам. Однако никто из ее родственниц не пользуется такой широкой известностью. Гагу знает чуть ли не весь мир. Такую популярность она получила из-за своего знаменитого пуха.

Мы выезжали на остров рано утром и возвращались обратно поздно вечером. Впрочем, утро это или вечер, мы узнавали только по часам. Потому что над северным полушарием стоял полярный день и круглые сутки было светло. Солнце не заходило. Иногда мы снимали в 12, в 2 часа ночи. Мы доставляли оператора Нину Юрушкину на островок и прятали ее с кинокамерой в устроенную засаду. Слово «засада» в данном случае, правда, не совсем точно передает характер укрытия, за которым мы скрывали нашего оператора. Сооружение это скорее представляло собой нечто вроде ширмы, устроенной из мешковины. Но дело не в этом. Гораздо важнее, что нам удалось соорудить эту импровизированную засаду на виду у птицы, да еще на расстоянии не более десяти-пятнадцати метров от гнезда.

Гага, как принято говорить, «крепко» сидит на гнезде. Другими словами, она не взлетает до тех пор, пока кто-нибудь не подойдет к гнезду совсем близко. Выводит птенцов она одна. Муж ее — гагач, или, как его еще называют, говкун,— в семейные дела не вмешивается. В то время как мать поглощена заботой о потомстве, он проводит время в обществе «мужчин», плавая с ними где-нибудь недалеко от берега и охотясь за моллюсками (он раскалывает их своим крепким клювом). В отличие от скромной супруги, которая носит на редкость невзрачный наряд коричнево-бурого цвета, гагун — настоящий франт. Наряд его просто щегольский. По удачному описанию А. Н. Формозова, в нем сочетаются «все краски далекого севера: белизна снегов тундры, густая чернота прибрежных скал, зеленоватый цвет льда, розово-желтый отблеск зари»*. Да, гагун действительно очень красив. Однако именно скромный наряд делает гагу совершенно незаметной на гнезде среди камней, покрытых лишайниками, торфом и сухими водорослями.

Поэтому, когда птица неподвижно сидит на гнезде (а она обычно сидит, как изваяние), заметить ее трудно. Можно пройти рядом в двух-трех шагах от гнезда и не увидеть птицы. Но достаточно ей подняться, как вы тут же обнаружите ее и, запоминая место, наверняка найдете гнездо. Вот почему гага долго не поднимается с гнезда.

Мы прибегли к испытанному средству: соорудили укрытие для оператора. Пока ширма находилась далеко от гнезда, птица прилетала и садилась на гнездо. Но как только мы начинали приближать нашу засаду, гага тотчас улетала и не возвращалась. Пришлось постепенно понемногу приближать засаду в отсутствие птицы, а потом уходить, оставляя пустую засаду для того, чтобы птица привыкла к ней и перестала пугаться. Изо дня в день шла скрытая, упорная борьба за сокращение расстояния. Наконец нам удалось приблизиться на десять-двенадцать метров. Птица не улетала. Казалось, можно было начинать съемку. Оставалось только дождать-

* Цит. по кн.: Н. А. Бобринский. Животный мир и природа СССР. Изд-во Московского общества любителей природы, 1948, стр. 19.

ся солнца. Однако сколько потребовалось еще хитроумных ухищрений для того, чтобы снять гагу! Прежде всего надо было решить главный вопрос: как доставить аппаратуру и оператора за ширму. Можно, конечно, было открыто идти к засаде, намеренно спугнуть птицу, спрятаться за ширму и ждать возвращения гаги. Но так мы могли поступать в пасмурные дни, когда все равно надо было сидеть и ждать солнца. Но погода стояла хорошая: поэтому нельзя было рисковать временем — ведь обычно испуганная птица долго не возвращалась обратно.

Следовательно, драгоценный солнечный день мог пропасть даром. Вот почему мы предпочитали не пугать птицу, а прятаться от нее и бесшумно ползти к укрытию.

●

В небе показалась стая небольших темно-коричневых птиц с двумя золотистыми пучками перьев на голове. Красивые, сплюснутые с двух сторон клювы разрисованы красными, зелеными и оранжевыми полосами.

Птицы эти — топорики, или, как их еще называют,— морские попугайчики. Они живут в скалах — не на вершинах скал, а в норах.

Свои подземные жилища топорики роют в скалах, выдалбливая расписными клювами и расчищая лапами. В них же они откладывают яйца и выводят птенцов.

Нам давно хотелось заснять этих довольно редких птиц. Мы охотились за ними еще раньше — когда путешествовали по Тихому океану. Но прежние попытки были безуспешными. Поэтому, когда мы узнали, что целая колония топориков обитает на одном из маленьких островов, находящемся в девяти километрах от нашей новоземельской стоянки, мы тотчас решили испытать счастье.

На этом острове жили, конечно, и другие птицы: кайры, чистики, бакланы, чайки-моевки. А рядом, на больших камнях, отъявленные разбойники — бургомистры. Это крупные хищники.

Я не раз потом вспоминал недобрым словом этих разбойников, когда рассказывал об острове. Но однажды, уже в Москве, мой близкий друг орнитолог основательно поколебал мое отношение к бургомистрам. Природа оказалась мудра и в своей жестокости. Бургомистры, разоряя гнезда, приносили, оказывается, не вред, а пользу. И прежде всего кайрам, которых я так жалел.

Дело в том, что почти всюду на Севере, рядом с кайрами живут чайки-моевки. И хотя кайры сильнее моевок, те все же вытесняют их с насиженных мест и даже нападают на их птенцов, отнимая у них пищу; птенцы кайр нередко гибнут. Размножаются же моевки быстрее кайр. И вот тут выясняется роль бургомистров, сохраняющих нужное равновесие в природе.

Поскольку моевки слабее кайр, они больше страдают от разбойничьей деятельности этих хищников. Объективно бургомистры, гнездящиеся недалеко от кайр, становятся полезными, не давая моевкам непомерно размножаться и тем самым вытеснять других птиц.

●

День для поездки на остров выдался довольно хороший. Дождя и ветра не было. На море была лишь легкая зыбь. Поэтому мы спокойно отправились на своей гребной лодке к острову, рассчитывая быстро вернуться обратно.

Роли гребцов «галеры» взяли на себя мои питомцы — выпускники режиссерского факультета Института кинематографии — Ю. Головин, Б. Гольденбланк и ученик П. А. Мантейфеля — дипломник Пушно-мехового института М. Сорокин. Функцию «первого советника» возложил на себя ныне известный орнитолог С. М. Успенский. Титул «главного корсара» был дарован мне.

Настроение у нас было отличное. Лодка хоть и текла по швам, но уверенно двигалась вперед. Мы по очереди откачивали воду, то и дело подтрунивали друг над другом; без конца рассказывали всякие забавные истории и так незаметно добрались до острова.

Мы обнаружили довольно удобное место, где можно было подойти к берегу. Без происшествий и помех сошли на остров. Осмотрели его. Полюбовались на топориков, которые

с шумом выпархивали из земляных пещерок и улетали в море, как только мы приближались к ним. Выбрали места съемки. Настреляли уток, чаек и довольные результатом приятного путешествия сели в лодку, для того чтобы отправиться в обратный путь. И вот тут-то произошла катастрофа.

До сих пор я с содроганием вспоминаю эту жуткую историю. Все произошло так неожиданно, так быстро, что ни один из нас даже сообразить не успел, что случилось.

Мы отошли от острова. Обогнули его вокруг. Собрали подстреленных птиц. И начали разворачиваться по направлению к дому. В это время Успенский увидел еще несколько подстреленных им птиц, крайне необходимых ему для научной работы. Он выпрыгнул из лодки на большой камень и попросил нас забрать его обратно после того, как соберет птиц.

Надо сказать, операция эта была чрезвычайно рискованной. За то время, пока мы осматривали остров, море начало волноваться. Маневрировать на лодке в такую погоду было опасно. Малейшая неосторожность — и лодка могла вдребезги разбиться о камни, каких на этой стороне острова было великое множество. Зная это, я, когда настало время забрать Успенского, судорожно сжал рулевое весло и, предупредив ребят, чтобы они точно по моему сигналу затормозили веслами ход лодки, когда мы будем подходить к нему, повел лодку к камню.

— Прыгайте! — скомандовал я, как только лодка подошла к камню, сильно качаясь на волнах.

— Прыгайте скорее! — еще громче закричал я, опасаясь, что мы не сможем удержать лодку на одном месте и она или ударится о камень, или нам придется немедленно отойти назад и снова повторить весь маневр.

Савва Михайлович прыгнул. Но прыгнул неудачно. Может быть, оттого, что я неудачно подвел лодку к камню. А может быть, потому, что он прыгнул в лодку на какую-то долю секунды позже, чем надо. Нога его попала на борт и лодка перевернулась.

Повторяю, все произошло так внезапно, так неожиданно, что мы поняли это, когда уже были в ледяной воде. Первое, что я увидел, когда вынырнул на поверхность, была перевернутая вверх дном лодка. Она безвольно качалась на волнах, то и дело ударяясь о камни. А неподалеку от нее плавали весла.

— Весла, весла спасайте! — закричал я, к ужасу своему увидев, что их относит от берега в открытое море. Потом рванулся вперед и, схватив одно весло, бросился за другим.

Остров был недалеко. Не будь на нас тяжелых меховых костюмов, резиновых сапог, мы легко бы доплыли до берега. Но одежда быстро намокла, стала стопудовой, сапоги наполнились водой, тянули вниз. Плыть было просто невозможно.

На какое-то мгновение я исчез под водой. А когда моя голова снова показалась на поверхности, я увидел, как высоченная волна подхватила нашу лодку и с силой выбросила на берег. Увидел я и наших ребят. Они отчаянно боролись с волнами, судорожно цеплялись за камни, чтобы хоть как-нибудь удержаться. А волны сталкивали их с камней, перебрасывали через уступы и снова погружали в ледяную воду.

Силы оставляли меня. В последний раз я вдохнул в себя воздух и погрузился под воду...

И вдруг! Ноги мои ударились обо что-то твердое. Это было чудо! Под ногами было дно! Настоящее дно!

Я зашагал по дну. Голова моя то показывалась на поверхности, то скрывалась под водой. Волны били меня в спину. Валили с ног. Я падал, захлебывался, глотал отвратительную соленую воду. Задыхался от тошноты, но упорно шел вперед и вперед.

Берег был уже близко. Совсем близко. Я сделал нечеловеческие усилия, чтобы дотянуться до ближайшего камня. И тут почувствовал новый, страшный удар в спину. Огромная волна догнала меня, сшибла с ног и, как щепку, швырнула на берег...

●

Едва придя в себя после этой нелепой катастрофы, мы, падая с ног от усталости, волоком

оттащили нашу лодку подальше от беснующихся волн, а сами забрались выше — на узкую каменистую площадку, сплошь занесенную снегом. Потом разделись догола и принялись отжимать одежду, бегая и прыгая босыми ногами по снегу.

Площадка, на которую мы забрались, находилась на большом карнизе. Сзади нас — крутая отвесная скала. Ни справа, ни слева обойти скалу было невозможно. Она была гладкой, как стена. А впереди — бушующее море.

Да если бы оно и успокоилось, мы все равно не могли освободиться из плена, так как корпус нашей утлой лодки в нескольких местах был сильно поврежден.

Надеяться на помощь наших друзей мы также не могли. Во-первых, потому что они не знали, на каком именно острове мы высадились. А во-вторых, потому что им не на чем было добраться до нас — не было лодки. Помощь могла прийти к нам лишь со стороны открытого моря.

Но уповать на то, что нас подберет какой-нибудь проходящий мимо пароход, также было бесполезно. Потому что если он и пройдет мимо, то навряд ли заметит нас на таком далеком расстоянии. Следовательно, надо рассчитывать только на себя, только на свои силы.

Но сколько мы можем продержаться на острове до того, как море утихнет? Продуктов у нас нет совсем. Ружье потонуло. Остались только ножи. Не будь скала столь отвесна, можно было бы забраться наверх. Там были птицы, и мы могли бы попытаться добыть там себе пищу.

Но забраться на скалу было невозможно.

Мы не на шутку приуныли. Мальчики улеглись, тесно прижавшись друг к другу и накрывшись еще не просохшими меховыми куртками. А я, мрачный, как туча, сидел на краю карниза, глядя на огромные волны.

Вскоре мысли мои унеслись куда-то далеко, далеко. И я перестал замечать, что происходило передо мною, хотя по-прежнему сидел на карнизе и так же пристально, как прежде, не отрываясь, смотрел на море...

Вдруг внимание мое привлекла маленькая бухточка, прикрытая с моря — наподобие мола — едва выступавшей из воды скалой. Бухта была удивительно тихой, в то время как все вокруг стонало от бури.

— Что случилось? Куда исчезли волны? Почему в бухте стало тихо? Ведь только что вода кипела здесь, как в котле? — подумал я. И тотчас заметил страшную волну. С бешеной яростью набросилась она на скалу, защищавшую бухточку, перекатилась через эту преграду, ударилась о берег и понеслась назад, на свободу из каменного застенка. За ней набежала другая, такая же огромная волна. Потом еще и еще одна. И снова наступил покой.

Бухта стала тихой, ласковой. Правда, ненадолго. Спустя минуту, морская вакханалия вновь разыгралась с прежней силой.

— Неужели тут есть какая-то закономерность? Волна, еще волна. Еще, еще. И снова покой.

— Раз, два, три, четыре, пять, шесть...— считал я секунды,— семь, восемь, девять, десять... Двадцать... Двадцать пять... Тридцать. Сорок!..— крикнул я. И звук моего голоса тотчас потонул в страшном грохоте, раздавшемся от падения водяной горы.

— Так вот оно что,— подвел я итог своим наблюдениям,— три-четыре минуты бухта находится во власти стихии. Потом сорок секунд отдыхает и снова исчезает в волнах.

— Вставайте, слышите, вставайте сейчас же! — кричал я, подбегая к нашим.— Мы спасены!

Ребята сбросили с себя мокрые куртки — сон мгновенно исчез.

— Мы спасены! Понимаете, спасены! — повторил я и принялся излагать свой план.

Мы должны немедленно починить нашу лодку. Чем угодно починить. Разорвать, если понадобится, на себе одежду, законопатить пробоины, щели. Потом подтащить лодку к бухточке. Каких бы усилий нам это ни стоило. И в сорокасекундные антракты между прибоями поочередно прыгать в лодку, а потом рискнуть двинуться в путь.

Мы дружно принялись за работу. Разорвали одну телогрейку, вытащили из нее вату и ста-

ли конопатить лодку. У Бориса Гольденбланка случайно, на наше счастье, сохранились в кармане маленькие гвозди (как они оказались там, он сам не мог объяснить). Целых восемь гвоздей! А следом Его Величество Случай одарил нас еще более ценной находкой. В корме лодки застрял топор. Воспользовавшись всем этим, мы «залатали» большие пробоины, старательно проконопатили все щели. И через три часа лодка приняла совсем приличный вид. С превеликим трудом, буквально воюя за каждый сантиметр, мы волоком дотащили ее до гребня скалы. На самом гребне пододвинули ее немного вперед, чтобы перенести центр тяжести на нас, и лодка сама покатилась по скользкой поверхности скалы — в воду.

— Ура! Наш флагман на воде!

С часами в руках я дождался момента, когда утихнет прибой и дал сигнал прыгать в лодку. Первыми эту рискованную операцию проделали Ю. Головин и М. Сорокин. С ловкостью, достойной цирковых артистов, прыгнули они в качающуюся на волнах лодку и, дружно взявшись за весла, несколькими сильными гребками вывели ее из бухты. Там, в открытом море, они переждали прибой, а потом по моей команде снова ввели лодку в бухту. Вторыми в лодку прыгнули Б. Гольденбланк и С. Успенский. Они так же успешно проделали весь маневр, теперь уже вчетвером.

Последним в лодку прыгнул я.

Не скрывая искренней радости, ребята взялись за весла, и лодка понеслась по волнам.

А через три часа, промокшие и измученные, мы уже сидели в нашем теплом домике и, перебивая друг друга, рассказывали друзьям о нашем чудесном избавлении.

●

Там же, на Новой Земле, мы должны были снять знаменитые птичьи базары.

На Севере немало птичьих базаров — в Гренландии, на Шпицбергене, на Медвежьем, на Земле Франца-Иосифа, на Семи островах и в ряде других мест. Но, пожалуй, ни один из них не сможет соперничать с колониями птиц, находящимися на западном берегу Новой Земли — в губе Безымянной. Ученые утверждают, что там ежегодно поселяется до двух миллионов птиц. Так это или нет, сказать трудно. Но сущая правда, что там весь скалистый берег, на протяжении по крайней мере двух километров, сплошь облеплен птицами.

Бесчисленное множество птиц поселяется на крутых, обрывающихся к морю скалах. Все выступы, карнизы гор заняты птицами. Они то и дело снуют сверху вниз, снизу вверх, улетая в море и возвращаясь к своим гнездам. А сидящие на скалах ни на минуту не прекращают своей неуемной болтовни. Гомон стоит, действительно как на базаре.

Что привлекает сюда такое огромное количество птиц? Море, конечно. Богатейшее, щедрое море.

●

Когда мы миновали залив и вышли в открытое море, взяв курс на Безымянную, начался шторм. Огромные волны, одна тяжелее другой, с грохотом обрушивались на скалистый берег, стремительно неслись вверх, а потом с такой же силой откатывались назад, сокрушая все на своем пути. Наша иола* то ныряла куда-то вниз, скрываясь между волнами, то вновь показывалась на самом гребне, на какое-то мгновение задерживалась на нем, обнажая беспомощно вертящийся винт, а затем снова скользила в пучину.

Вдруг случилось то, чего я так опасался. Шум мотора внезапно оборвался. Двигатель вышел из строя. Лодка стала беспомощной, жалкой.

«Еще мгновение, и от лодки останутся одни щепки»,— подумал я, глядя на то, как приблизились к нам жуткие кипящие в пене камни и скалы.

Но, к счастью, этого не случилось. Как раз в тот момент, когда казалось, вот-вот придет

* Почему наше утлое суденышко называлось иолой — объяснить нелегко. Слово «иола», вернее «иол», — голландское. Так нидерландские мореплаватели называют небольшое парусное судно. На нашей лодке парусов совсем не было. Вместо них тарахтел старенький, дрожащий, как в лихорадке, мотор. И все-таки этот трясущийся мотобот величался поэтически «иолой». Видимо, слово это понравилось новоземельцам, и они стали называть им любые небольшие суда.

последняя волна, которая выбросит нас на берег, мотористу удалось починить двигатель.

Тук, тук... тук... тук... тук... тук... тук, тук, тук — забилось сердце мотора. Именно сердце! И радость, и ликование, и восторг пришли на смену мертвой, гнетущей тишине.

●

Как-нибудь позже я расскажу историю единственного человека, который встретил нас в губе Безымянной. Расскажу о том, как он один провел там ужасную зиму и, чтобы не умереть от болезни и голода, съел почти всех своих упряжных собак. А сейчас открою свой дневник и прочту вам заметки, сделанные мною тотчас после съемки в губе Безымянной.

Наша лодка с трудом причаливает к крутому, каменистому берегу. Мы сходим прямо в воду и с тяжелой аппаратурой карабкаемся с камня на камень.

Внезапно огромная масса птиц с глухим шумом срывается с крутого откоса и шквалом проносится мимо нас. Кажется, остановись на месте, и эта живая лавина тотчас обрушится на тебя и придавит к земле. Я удачно уберегаюсь от одной, другой, третьей птицы. И вдруг — ощущаю страшный удар в грудь. Такой сильный, такой неожиданный, что тотчас лечу на землю. Это кайра на лету ударилась об меня и сшибла меня с ног. После этого мы ведем себя гораздо осторожней. То и дело оглядываемся по сторонам, внимательно следим за полетом птиц. И с объемистыми рюкзаками за плечами подходим к высокой, отвесной скале. Влезть на нее с грузом можно только с помощью веревки. Двое наших ребят снимают ноши и ловко забираются по каменистой стене. Потом спускают нам веревку. И только тогда мы — один за другим — поднимаемся на вершину.

Все горы, буквально все горы облеплены птицами. Больше всего кайр — шумливых и суетливых птиц, которые издали чем-то напоминают пингвинов: на них такие же черные фраки и белоснежные манишки. А дальше сплошной белой массой сидят чайки-моевки.

Мы подходим ближе, к самому краю обрыва. И ничего не можем понять. Что случилось? Все сразу куда-то исчезли. Мы слышим их голоса. Мы знаем, что они сидят где-то под нами, совсем близко. Но ни одной птицы не видно, хотя мы и стоим на краю крутого обрыва. Оказывается, сверху видны только те птицы, которые находятся на соседней скале вдалеке, сидящие же вблизи не видны.

Ну, так что же? Придется обвязать кинооператора веревкой и спустить вниз на карнизы. Мы так и делаем. Сначала спускаем Нину Юрушкину, потом киноаппаратуру. А сами остаемся наверху. И ждем... Терпеливо ждем.

●

Вот к гнезду подлетела кайра. Еле-еле удержавшись на самом краешке карниза, она балансирует крыльями, чтобы не сорваться вниз. Потом бесцеремонно расталкивает соседей и протискивается к своему яйцу, лежащему прямо на голом выступе скалы.

Известно, что кайра откладывает одно довольно большое яйцо, покрытое темными пятнами и окрашенное так замысловато, что из множества яиц трудно найти два одинаковых. Известно также, что если яйцо кайры погибнет, кайра отложит другое яйцо. Пропадет второе, отложит еще. И так несколько раз*.

Но вот какой именно кайре принадлежит то или иное лежащее на карнизе яйцо не каждый возьмется ответить. И все из-за того, что добродушные кайры так охотно разделяют между собой заботу о потомстве. Есть, правда, сторонники другого взгляда. Они утверждают, что кайры легко находят свои яйца среди множества чужих. Может быть, так и есть. Что же касается нас, то мы сознательно несколько раз перекладывали яйца кайр с одного карниза на другой, и ни разу родители не обнаружили подвоха. Они возвращались на свои карнизы и тотчас усаживались на яйца, хотя те совсем не принадлежали им. Может быть, кайры запоминают не яйца, а место, где они

---

* Пользуясь этим, люди собирают яйца кайр, и в некоторых странах устраивают из этого доходный промысел.

лежат? Другими словами, может быть, они запоминают, где находятся их гнезда?

Впрочем, предоставим этот вопрос решить орнитологам.

●

В то время как на одном карнизе птицы терпеливо сидят на месте, рядом — на другом выступе — матери уже хлопочут около своих смешных на вид птенцов.

Объектив киноаппарата укрупняет одного из них: птенец действительно очень смешной, он скорее похож на комочек шерсти, чем на живое существо. И уж, во всяком случае, совсем не похож на птицу.

Однако влюбленные родители теперь только и заняты своим ненасытным уродцем. Не успеет мать передать ему сверкающую серебром рыбку, как отец тащит другую.

И вот уже целая стая птиц бросается вниз с высоты своих гор и скользит по воздуху до самого моря. Ныряют и плавают кайры мастерски. Под водою гребут крыльями и ногами. Поэтому двигаются очень быстро. А потом выскакивают из воды с добычей в клюве и, часто работая крыльями, быстро устремляются ввысь и летят к своим высоким неприступным скалам.

Минует час. Другой. Третий. Терпение у нас иссякает. Я подползаю к краю птичьей горы. И тотчас зажмуриваю глаза. Кружится голова... Не могу смотреть вниз. С детства не могу. Бывало, выгляну из окна нашего высоченного коммерческого училища, и сердце замирает. Так и бьется. Часто, часто. И хочется броситься вниз. Сил нет, как хочется...

И как это Юрушкина может стоять на этих жутких карнизах?

— Ну, как ты там? — спрашиваю я.

— Еще не прилетела.

— Кто?

— Мать. Там под камнем сидит совсем крошечный...

— Будешь ждать?

— Буду. Я крикну потом,— говорит Юрушкина.

И мы снова ждем. Ждем час. Другой. Третий. И так — каждый день.

●

Нашу «Вторую северную экспедицию», как в шутку все мы называли это путешествие по Северному Ледовитому океану, мы совершили на ледокольном корабле «Дежнев».

Поезд «Полярная звезда» доставил нас вместе с тяжелым экспедиционным скарбом в Мурманск, откуда был назначен выход полярной флотилии в океан. До сих пор не могу забыть, как трогательно и в то же время торжественно прощались моряки с родной землей.

Медленно, медленно ледовая флотилия двинулась вдоль причала, сплошь заполненного родственниками и друзьями моряков.

Ледокол «Г. Седов», на который была возложена почетная миссия флагмана флота, шел впереди. «Ленин» и «Дежнев» — немного поодаль.

Корабли, как лебеди, плыли по заливу, подчеркивая своим строгим строем торжественность момента. Вдруг в утренней тишине раздался протяжный гудок «Г. Седова». И тотчас все находящиеся в порту корабли ответили ему такими же протяжными гудками. Низкие, заунывные звуки слились воедино и превратились в печальную мелодию, наполнившую наши сердца тихой грустью.

— Что происходит? — спросил я капитана.

— Флот прощается с нами,— ответил он, не отрывая взгляда от причала, по краю которого торопливо шла женщина, едва поспевая за движением корабля.

Мы молча стояли на палубе и с чувством самого глубокого волнения следили за этой поистине прекрасной церемонией прощания.

Солнце только что взошло. Слабые лучи его с трудом пробивались сквозь густой туман, разливаясь по темной поверхности Кольского залива. Мы миновали голые, заснеженные скалы, с двух сторон сжавшие этот вечно хмурый лапландский фиорд, и вскоре вышли в открытое море.

●

— Тюлени! Тюлени! — громко, во весь свой звонкий голос крикнул молодой матрос, стоявший у штурвала.

Мы побежали на палубу и с нескрываемым возбуждением принялись разглядывать в бинокли этих грациозных морских зверей, ради съемки которых мы совершили свое второе путешествие в Арктику.

Гренландские тюлени живут в самых северных широтах — на огромном пространстве от Гудзонова залива и Канадского архипелага до Карского моря. Все лето плавают они по окраинам двух могучих океанов. А с наступлением зимы спускаются к островам Ньюфаундленд, Янмайену и к нам — в Белое море. Здесь они выходят на лед, чтобы дать жизнь новому потомству.

Детеныши гренландских тюленей примерно до трех недель остаются на льду. Поэтому матери выбирают для них прочные обширные льдины, которые меньше всего подвержены дроблению и разламыванию под действием морских течений.

Никаких жилищ для своих малышей тюлени не строят. Да в этом и нет необходимости. Тюленята появляются на свет в теплой и белой, как снег, шубке — именно поэтому их называют «бельки». В этой пушистой шубке они и лежат прямо на льду, издали напоминая комки снега. Можно пройти совсем близко от белька и не заметить его среди множества таких же белых причудливых бугорков, за которые он прячется, спасаясь от студеного ветра. Разве что его выдадут черные, как смоль, круглые глаза и очаровательный черный носик.

У каждой матери обычно бывает только один детеныш. Очень редко два. Может быть, поэтому матери удивительно привязаны к ним и первые дни не отходят от них. Лишь впоследствии, когда детеныши подрастают, а растут они баснословно быстро, прибавляя в весе ежедневно по одному килограмму, матери начинают уходить в море, вылезая на лед только для того, чтобы накормить своих малышей.

Всю заботу о детенышах принимают на себя только матери — «утельчи», как их обычно называют здесь. Отцы же, «лысуны», наоборот, в период появления детенышей поселяются где-нибудь в другом месте. И именно потому, что они заботятся только о себе, они значительно пугливее, осторожнее матерей.

Звероловы рассказывали нам, что прежде чем улечься спать, лысуны выставляют дозорного, который не спит всю ночь. Как только появляется малейшая опасность — он немедленно бросается в воду. Шум от падения грузного тела служит сигналом тревоги для всех остальных тюленей, и они тотчас соскальзывают со льда в воду — «сливаются», как говорят звероловы.

Словом, подойти к ним чрезвычайно трудно. Мы сами не раз убеждались в этом, когда пытались приблизиться к ним с кинокамерой.

Другое дело матери. Они не думают о себе. Все их внимание поглощено детенышами, ради жизни которых они готовы пожертвовать даже своей собственной.

Впрочем, материнская забота длится сравнительно недолго — неполный месяц, потому что к этому времени детеныши подрастают. Тогда матери оставляют их. В этот период бельки совсем ничем не питаются, существуя за счет накопленного жира. А потом сходят в воду и начинают самостоятельную жизнь.

●

Перед нами до самого горизонта простираются необозримые ледяные поля, сплошь покрытые причудливыми нагромождениями торосов. Среди огромных льдин отчетливо выделяются черные точки — это и есть тюлени. Головы их то и дело показываются из воды у самого борта нашего корабля.

— Смотрите! Смотрите! В воду попал белек! — крикнул матрос, стоявший рядом с нами на палубе. Совсем недалеко от нас беспомощно барахтался в воде маленький тюленёнок. Истошно крича, несчастный зверек изо всех сил старался вылезти из воды на небольшую льдину. По всей вероятности, он только что лежал на ней. Но от удара парохода льдина раскололась, и тюленёнок оказался в воде.

— Неужели потонет? — думали мы, глядя на мужественную борьбу белька за свою жизнь. Лихорадочно, отчаянно работая ласта-

ми, он быстро греб и благодаря этому стойко держался на воде. Вот уже и край льдины. Тюленёнок ухватился за нее передними ластами и, царапая льдину когтями, стал подтягиваться вверх, жалобно моля о помощи.

Нужно было сделать совсем небольшое усилие, всего одно усилие для того, чтобы еще чуть-чуть подтянуться, перенести тяжесть тела вперед и таким образом оказаться на льдине. Но вот этого, последнего усилия тюленёнок сделать уже не мог. Он устал. Лапки-ласты его дрожали. Тело обмякло. И он стал медленно, медленно сползать вниз.

Он закричал еще громче, еще жалостливее, когда снова показался на поверхности. И отчаянно ударяя передними ластами по воде, сделал последнюю попытку ухватиться за край льдины. Однако сил уже совсем не было. Ласты только царапнули льдину, не достав края, и тюленёнок тяжело рухнул в воду.

— Ну, настал конец!— решили мы, глядя, как он исчезает под водой.

Вдруг совсем рядом с ним из воды вынырнула большая темная голова взрослого тюленя.

Что это? Неужели мать тюленёнка? Ну, конечно же, мать! В одно мгновение она выскочила на льдину, подползла к самому краю и стала тянуться к утопающему.

— Ах, какая беда! Какая беда! — казалось, говорила она, бегая по краю льдины. Мать тянулась к сыну всем телом, погружала голову в воду, дотрагивалась до него носом. Но, конечно, не могла спасти его, находясь на льдине. Да вскоре она и сама поняла это. Соскользнув в воду, мать нырнула под малыша и стала подталкивать его к льдине.

Ей не сразу удалось осуществить эту спасательную операцию. Сначала она только поддерживала детеныша на воде. Потом, когда он оказался у льдины, она сильно подбросила его вверх, подставила ему спину, тем самым дав ему возможность опереться о ее большое тело, а когда он вцепился ластами в край льдины, подтолкнула его еще раз.

И тюленёнок был спасен.

Как ликовала, как была счастлива его сильная, заботливая и нежная мать. Она вылезла вслед за ним из воды, обнюхала, осмотрела его и, когда убедилась, что он цел, невредим, принялась кормить, то и дело поглядывая на свое сокровище, точно для того, чтобы еще раз удостовериться, что он жив.

Да, велика сила материнской любви. Так велика, что мать готова принести себя в жертву ради того, чтобы сохранить жизнь своему детенышу.

В нашем фильме «Во льдах океана» есть такой драматический эпизод. На льдине, где мать кормит своего малыша, внезапно появляется белый медведь. Если бы ветер дул в направлении тюленей, мать вовремя почуяла бы хищника и успела увести детеныша. Но ветер дул в другую сторону — на медведя, и мать увидела врага очень поздно, когда он уже был совсем близко.

Бежать! Скорее бежать! И тем самым отвлечь хищника на себя — решает мать. И, оставив детеныша, она бежит, бежит чуть ли не прямо на хищника, увлекая его за собой.

В воде тюлени чувствуют себя превосходно. Они великолепно плавают, ныряют. Можно без конца любоваться ими, глядя на то, как они охотятся за добычей, особенно когда они гоняются за рыбой. Ну а когда приходит пора им самим спасаться от врагов, они развивают такую бешеную скорость, какая под силу не всякому морскому зверю, разве что пловцу более ловкому — белому медведю. Соперничать с ним действительно очень трудно.

Поэтому, когда он нападает, надо во что бы то ни стало опередить его. И броситься в воду раньше него.

Вот почему, поняв опасность, мать старалась добежать до воды первой. И, вдруг, обернувшись, с ужасом увидела, что медведь не только не отстал, а, наоборот, еще более приблизился к ней. Мать изо всех сил рванулась вперед.

Но и медведь удвоил скорость бега. В результате оба зверя почти одновременно бросились в воду. Мать тюленёнка сразу почувствовала себя в своей стихии. Молниеносно меняя глубину, поворачивая то вправо, то влево она помчалась под водой со скоростью тор-

педы. Но ничто, никакие уловки не помогли избавиться от преследовавшего ее сильного врага.

И вскоре под водой разыгралась трагедия. Море обагрилось кровью...

●

Первые дни команда нашего ледокола была так поглощена своими делами, что ей было не до нас. Ледокол не мог останавливаться и тем более — оставлять нас на льду. Поэтому мы снимали прямо с палубы. Но вот наконец наступил долгожданный день — нам разрешили сойти на лед.

Я вырос на Волге. В детстве я вместе с товарищами любил бродить по замерзшей реке, воображая себя полярником. Сколько раз мы всей ватагой ходили по ней на лыжах, играли в снежки. Поэтому путешествие по льду для меня не было диковинкой. И все-таки я волновался нисколько не меньше других. От сознания, что мы находимся в Арктике, у нас тряслись поджилки. Хотя внешне мы держались весело и беспрерывно подшучивали друг над другом.

Прощаясь, начальник зверобойной экспедиции напутствовал нас:

— Будьте осторожны на льду. Идите не торопясь. Внимательно смотрите, нет ли впереди разводий. И обязательно возьмите с собою багры. Без них и шагу не делайте. Ни шагу! — повторил он и распорядился, чтобы для каждого из нас принесли багры.

Впереди шел боцман, высокий, стройный моряк, добровольно вызвавшийся сопровождать нашу экспедицию. За ним гуськом потянулась вся съемочная группа — две женщины и четверо мужчин. Шествие замыкали двое молодых ребят, которые волокли тяжелые сани, нагруженные всякой всячиной: ящиками с аппаратурой, оптикой, пленкой, продовольствием и пр.

Никто из нас уже не шутил. Да и до шуток ли было. Малейшая неосторожность могла любому из нас стоить жизни. Больше всего мы опасались снега — ослепительно белого снега, которым недавно так искренне восхищались с палубы ледокола. Что таится под ним? Прочная льдина, способная выдержать и нас и наш тяжелый груз, или тонкий, как оконное стекло, лед, готовый обрушиться тотчас как на него поставишь ногу?

Мы шли молча, тщательно проверяя своим багорком любое мало-мальски подозрительное углубление, припорошенное снегом. Вдруг шедший впереди боцман остановился и поднял руку. Это означало: «вижу зверя»...

Впереди, метрах в ста от нас, лежали тюлени. Ближе всех других лежал очаровательный белек. Он смешно подергивал своим черным носиком, вдыхая и выдыхая воздух, и меланхолично смотрел куда-то вдаль. Сначала мне показалось, что он глядит на нас. Но, присмотревшись, я убедился, что интересы у него более меркантильные. Он внимательно следил за своей матерью, которая, судя по ее мокрому, блестящему на солнце меху, только что вышла из воды и теперь направлялась к нему. Видимо, от радости белек потянулся к ней мордочкой. Мать в свою очередь потянулась к нему. Издали казалось, что они целовались — так нежно, так ласково обнюхивали они друг друга. Потом мать улеглась на бок — развалилась на льду и принялась кормить детеныша.

Чтобы не спугнуть зверей, мы под прикрытием торосов осторожно отползли назад, оставив впереди только нашего кинооператора с камерой.

Мы прыгали, бегали вокруг торосов. Однако это мало помогало. Ноги даже в унтах деревенели от холода. «Кажется еще немного, и мы превратимся в ледышки»,— подумал я, глядя на часы. Был шестой час. А ушли мы с ледокола в девятом часу утра. Час, не больше, ушел на завтрак. «Значит мы находимся на льдине уже восемь часов»,— подсчитал я и направился к кинооператору Н. Юрушкиной.

Услышав мои шаги, она поднялась с льдины. Вид ее был ужасен: она была вся белая, точно на нее опрокинули решето с мукой. Меховая шапка, куртка, воротник, ресницы, брови — все было покрыто инеем.

— Н-н-ну как? — спросил я, стуча зубами.

— Ккк- как бу-бу-дто все в п-п-порядке,— еле выговорила она обледеневшими губами.

— Сколько удалось снять?

— Четыре кассеты. Очень интересно мать увлекала за собой детеныша. Сначала она шла впереди. Потом останавливалась, ложилась на бок, как бы приглашая малыша покормиться молоком. А как только тот подползал к ней, тотчас снова переворачивалась на живот и продолжала бежать дальше. Итак несколько раз подряд, пока оба они не отдалились от меня. Словом, вели себя презабавно. Беда лишь с кинокамерой.

— Неужели замерзает? — удивился я, зная, как тщательно подготовили мы для работы в полярных условиях всю нашу киноаппаратуру, смазав ее особым арктическим маслом, специально приготовленным для нас в Москве в одном из научных институтов.

— Масло не застывает, и все же мы попробуем завтра совсем избавиться от всякой смазки. Оставим механизмы сухими,— сказала Юрушкина. И как показал опыт, это оказалось самым надежным средством для работы кинокамеры при сильных морозах.

Мы быстро собрали аппаратуру и двинулись к ледоколу. Там нас ждали теплые каюты, горячий душ, сытный флотский обед в комфортабельной кают-компании, радионовости с Большой земли и главное, самое главное — добрые, чудесные люди — офицеры и матросы ледокола, окружившие нас трогательным вниманием с первого дня нашего плавания.

●

Изо дня в день мы сходили с ледокола на лед и каждый раз благополучно возвращались обратно. Путешествие по коварным ледяным пустыням стало для нас привычным делом. Никто из нас уже не думал об опасностях, как вдруг злая фея Арктика разыграла с нами недобрую шутку.

Нежданно-негаданно мы оказались у нее в ледовом плену. За нами не пришел ледокол. Это было обычным — оставлять нас на льду. К концу дня, когда мы заканчивали съемку, ледокол возвращался в тот квадрат, где мы работали, и брал нас на борт. А на этот раз он не пришел. Совсем не пришел. Произошло сжатие льдов, и ледокол сам попал в беду.

Мы, конечно, не знали, что произошло с ледоколом. Спокойно работали и ни разу не вспомнили о нем до того самого момента, пока не закончили всю работу. Смертельно усталые, мы закусили остатками пищи, выпили по последней чашке горячего кофе, который всегда брали с собой в термосах, и стали развлекаться всевозможнейшими рассказами, чтобы как-нибудь скоротать время.

Но вот прошел еще один час и еще... Темы рассказов, воспоминаний иссякли. Остроты стали казаться плоскими, неуместными. И мы приуныли. В голову полезли всякие мрачные мысли. «А что, если ледокол совсем не придет? Ведь бывали такие случаи. Не раз бывали. Люди оставались без крова, без пищи... И замерзали...»

Безумно хочется спать. Сесть поудобнее и уснуть. Нет, лучше лечь. Расстегнуть немного шубу, запрятать лицо в мех и уснуть. Крепко уснуть. И я сажусь около ледяного тороса, облокачиваюсь на него спиной и прячу лицо, отогревая его собственным дыханием. Потом вскакиваю и начинаю ходить. Быстро ходить: взад-вперед, взад-вперед. А мысли снова вихрем носятся в голове. «Нет, нет, только не падать духом. Нельзя сдаваться. Ни в коем случае нельзя сдаваться. Еще Амундсен об этом писал. Впрочем, может быть, Нансен? Да не все ли равно. Какая разница, кто писал. Это не имеет сейчас никакого значения. Надо не сдаваться. Вот и все». И чтобы вывести себя наконец из этого ужасного состояния, сказал этаким развеселым тоном:

— Ничего, ребята, не горюйте. Всему бывает конец. Вот пройдет полярная ночь, поднимется Ярило, полыхнет красным пламенем, осветит ледяную пустыню... И далеко на горизонте заалеют алые паруса. И это, как вы сами понимаете, будет наш корабль.

— Ну, а если этот корабль не придет? — спросил кто-то из нашей группы.— Что тогда?

— Тогда, тогда... Мы сядем. Нет, ляжем на снег. Подвинемся друг к другу поближе. Вот так,— показал я, бросаясь на лед.—

И заснем. И приснятся нам чудесные сны, какие снятся только курильщикам опиума.— И мы стали фантазировать, кому какой приснится сон.

В самый разгар состязаний на лучшее сновидение внезапно послышался голос Кости Закарая, директора группы, который бежал со всех ног к нам и кричал:

— Смотрите, смотрите! Пришел! Ей-ей пришел! Вон, видите, огоньки?!

Мы посмотрели в ту сторону, куда показывал Костя, и, вскочив со своих мест, закричали хором:

— Ура! Ледокол!..

И в самом деле это был ледокол. Только не наш ледокол, а «Александр Сибиряков». Оказывается, он принял по радио от «Дежнева» сигнал бедствия, узнал наши координаты и пробился к нам сквозь могучие льды.

Черная громада медленно, но уверенно ползла на нас, прорезая твердый, как камень, паковый лед с легкостью ножа, режущего сливочное масло. Казалось, вот-вот и льдина, на которой мы стояли, треснет под тяжестью ледокола, расколется пополам и все мы со своим бесценным грузом окажемся в воде. Но, к счастью, этого не случилось. По веревочному трапу мы, целые и невредимые, поднялись на борт ледокола и спустя полчаса уже сидели в теплом уютном салоне нашего корабля-спасителя, согреваясь жгучей влагой, которой щедро угощал нас гостеприимный капитан Анатолий Алексеевич Качарава.

●

Более ста с лишним лет назад Ф. Энгельс пришел к выводу, что животные не всегда руководствуются в своих поступках только слепым инстинктом. Следовательно, заключил он, им свойственна и рассудочная деятельность.

Впоследствии великий физиолог И. П. Павлов, со своими многочисленными учениками тщательно исследовав высшую нервную деятельность животных, создал стройное учение об условных и безусловных рефлексах, блистательно доказав способность животных к разумным поступкам. И. П. Павлов назвал это «элементарным конкретным мышлением», в отличие от «специального человеческого высшего мышления».

«Я говорю,— утверждал Павлов,— что это и есть разум, вся эта деятельность, когда обезьяна пробует и то и другое. Это и есть мышление в действии, которое вы видите собственными глазами*.

Само собой разумеется, мышление самое примитивное, качественно отличное от высшего, человеческого абстрактного мышления, но все же мышление.

С тех пор много воды утекло. И в наше время уже никто из ученых не возводит китайской стены между инстиктивным и разумным поведением животных. Наоборот, вопросы психической деятельности животных все больше и больше привлекают внимание самых широких кругов научной общественности.

Ученые-этологи исследуют живую природу, по крупинкам собирают факты из жизни животных, ставят опыты, проверяют свои выводы на новых экспериментах, все более и более обогащая и расширяя наши знания о психической деятельности животных, об их сознательном и бессознательном поведении.

Не нам судить, к какой категории психической деятельности — разумной или инстинктивной — следует отнести факты совершенно поразительного поведения тюленей, которые мы наблюдали во время киносъемки. Пусть это решают этологи. Однако поведение этих морских зверей сплошь и рядом было действительно необыкновенным.

Однажды у нас на глазах звероловы убили белька. За минуту до этого он лежал возле своей матери. Ничего подозрительного вокруг не было. Поэтому она, как и другие тюлени, спокойно дремала около детеныша. Как вдруг неожиданно раздались выстрелы. Это стреляли охотники. Мать мгновенно бросилась к воде, а тюленеок остался там, где лежал.

Вскоре из-за торосов показались стрелки, а за ними подошли охотники, собирающие добычу (здесь их называют «чернина»). Пока люди собирали убитых тюленей, мать погибшего тюленеока то и дело высовывалась из воды, тревожась за судьбу своего детеныша.

* «Павловские среды», т. II, стр. 430.

Она не знала, конечно, что он был мертв. Поэтому сразу, после ухода людей, унесших с собой тюленёнка, она вылезла на льдину и, переваливаясь с боку на бок, быстро побежала туда, где она оставила детеныша.

Не найдя его, она обнюхала окровавленный снег, прошлась по тропе, по которой охотники волокли тюленёнка. Потом вернулась обратно и легла, опустив голову на лед. Горе, огромное горе обрушилось на несчастную мать. Она потеряла детеныша. И теперь сама лежала, как труп, не подавая никаких признаков жизни.

Но вдруг слух ее уловил тихий, жалобный плач. Сомнений не было. Это кричал тюленёнок. Маленький тюленёнок, находившийся где-то совсем рядом, совсем близко — в торосах.

Мать насторожилась, подождала, пока крик повторится. И, убедившись, что слух не обманул ее, решительно направилась в ту сторону, откуда доносился звук.

Обойдя большой торос, она увидела лежавшего на снегу тюленёнка. Он первым двинулся ей навстречу. Оба осторожно обнюхали друг друга.

«Нет. Это не мой детеныш. Это чужой»,— видимо, решила мать и медленно поползла обратно.

И вот тут-то и произошло самое удивительное. Тюленёнок, явно чужой тюленёнок, пополз за чужой матерью. Ему было трудно ползти, потому что он был маленький и слабый. И тем не менее он упорно полз вперед и вперед, стараясь не отстать. Он тащился за ней всюду, куда была она ни шла, жалобно моля не бросать его.

Наконец она остановилась. Сжалилась или просто остановилась для того, чтобы передохнуть, сказать трудно. Однако белек тотчас перестал кричать. Потом торопливо подполз к ней и стал тыкаться боком о ее бок. Он был голоден, он просил еды. Жалобно просил. И мать осталась матерью. Сердце ее не выдержало: она легла на бок и начала кормить осиротевшего белька.

Случай невероятный, так как матери обычно кормят только своего детеныша.

Еще один не менее невероятный случай, записанный мною со слов начальника зверобойной экспедиции Федора Ивановича Малышева.

Только что прошла цепь стрелков, оставив на льду множество убитых и раненых тюленей. Потом появился второй эшелон охотников. Начался сбор шкур. Охотники добивали раненых тюленей баграми и располосовывали ножом шкуру вдоль всего живота. На льду оставались только тельца бельков: их не было смысла тащить. Брали только белую шкурку.

Когда последний охотник скрылся за торосами, из воды показалась голова тюленя. Это была мать. Она все время следила за охотником, который возился около ее детеныша. А как только люди ушли, тотчас вылезла на лед и направилась к тому месту, где лежал детеныш. Описав большой полукруг, она обошла его с одной стороны. Потом вернулась и обошла с другой, не отрывая тревожного взгляда от центра круга, где лежал трупик. В сотый раз она втянула в себя одурманивающий воздух, вселивший в нее смутный страх. И вдруг среди множества новых незнакомых запахов уловила один — бесконечно дорогой... Мать быстро пошла к нему. Она поняла, что ее ребенок был мертв. И она не ушла от него. Не ушла до тех пор, пока не похоронила.

Сначала она столкнула в воду трупик. Потом вернулась, сгребла останки и также похоронила их в воде. И только тогда, когда все было погребено, ушла сама.

Что побуждало мать действовать так: инстинкт или разум?

Никогда я не слышал ничего подобного. И именно поэтому решил записать этот рассказ и опубликовать для всеобщего сведения, не пропуская ни одной детали.

Поиски и просчеты украинского киножурнала

По страницам «Новин кіноекрану»

А. Жукова

Украинские кинокритики, так же как и все кинокритики страны, объединены сейчас стремлением поднять свою работу на уровень требований, выдвинутых в решениях XXIV съезда партии и в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Они видят свою задачу в том, чтобы, как об этом говорится в Постановлении ЦК, глубоко анализировать явления и закономерности современного искусства, содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, вести последовательную борьбу против буржуазной идеологии.

Среди ряда журналов, посвященных проблемам развития кино, укреплению его связи с жизнью народа, популярностью пользуется журнал «Новости киноэкрана» («Новини кіноекрану», издательство «Бюро ПК»), вот уже десятый год выходящий на Украине. Этот ежемесячный критико-публицистический иллюстрированный журнал сыграл заметную роль в популяризации киноискусства, в налаживании прямых и непосредственных контактов украинского кино с массовой аудиторией.

Поначалу «Новости киноэкрана» был информационным дополнением к толстому искусствоведческому журналу «Мистецтво» («Искусство»), и только с 1970 года стал самостоятельным кинематографическим органом, которому пришлось заниматься всеми жанрами и видами кинокритики — от информационных заметок до статей по теории кино. Тираж журнала за десятилетие вырос с 12 тысяч до полумиллиона экземпляров. «Новости киноэкрана» с годами меняет свое лицо, беря — к сожалению недостаточно последовательно и четко — курс на более углубленное рассмотрение и осмысление процессов развития современного советского кино.

Коллектив сотрудников журнала (главный редактор В. Сычевский) прилагает немалые усилия к тому, чтобы это издание было интересно и широкому зрителю и профессиональным кинематографистам.

1970 год — год великого Ленинского юбилея и подготовки к XXIV партийному съезду — был отмечен заметным подъемом в работе украинских кинематографистов. На киностудиях республики были созданы разнообразные в жанровом и стилистическом отношении ленты, посвященные событиям революции и современной действительности. Украинский кинематограф на всесоюзном экране был представлен в эти годы фильмами «Почтовый роман» Е. Матвеева и «Семья Коцюбинских» Т. Левчука, «Путь к сердцу» В. Ивченко и «Комиссары» Н. Мащенко, «Хлеб и соль» Н. Макаренко, Г. Кохана и «Сеспель» В. Савельева, «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко, телефильмами «Варькина земля» А. Буковского, «Секретарь парткома» Н. Ильинского, О. Ленциуса и другими.

Широкое признание получили документальные и научно-популярные фильмы «Шахтерский характер», «Двое с мартена», «Нина Хахалина», «Две весны агронома», «Раздумья о современнике», «Полководец революции»,

«Иду к тебе, Испания» и другие.

К чести журнала следует отнести то, что многие из этих живых динамических процессов национального кинематографа были основательно рассмотрены на его страницах в объективных и нелицеприятных статьях.

Широко и серьезно обсуждались проблемы творческого освоения ленинской темы советским кинематографом в таких статьях, как «Величие образа—масштаб эпохи» И. Корниенко, «На стороне человечности» О. Бабышкина. Другая статья О. Бабышкина, по-моему тоже удачная, была посвящена анализу образа коммуниста в украинском кино.

Чрезвычайно важным стимулом для привлечения внимания к вопросам партийности, народности, верности ленинским принципам советского киноискусства явились выступления самих практиков украинского кинематографа: Т. Левчука («Великое событие в жизни партии и народа»), В. Шкурина («На магистралях современности»), Н. Мащенко («Нам нужны Прометеи»).

Проблема воплощения на экране образа героя-современника, всегда актуальная на страницах толстых и тонких журналов, стала предметом организованной в редакции беседы, в которой приняли участие сценаристы, режиссеры, редакторы игрового, документального и научного кино (В. Земляк, Е. Оноприенко, В. Ивченко, В. Довгань, А. Буковский, Е. Загданский и другие). Их раздумья были опубликованы в подборке «Кто он, мой герой-современник?».

Обсуждение этого вопроса ясно показало, что украинских кинематографистов привлекает герой духовно цельный, верящий в правоту коммунистических идеалов и идущий в бой за них. У него могут быть трудности, даже не может не быть их, но ясно определены цель и позиция, которые он защищает. Главное, говорилось на обсуждении,— найти современный конфликт, найти его в процессе научного анализа действительности, а образы — в гуще народной жизни.

Чем острее, жизненнее конфликт, тем шире поле деятельности для героя, тем полнее он себя обнаружит.

Все участники дискуссии единодушно сошлись на том, что экрану необходим герой яркий, крупный, герой мыслящий. Одна из статей, итожащих 1971 год, так и называлась— «Герой мыслит». Ее автор В. Ковтун утверждает, что идейные и художественные достижения 1970 года являются «надежным плацдармом» для овладения новыми рубежами, для более глубокого освоения значительных тем современности. Жизнь, однако, преподала украинским кинематографистам ряд неожиданных, серьезных уроков. Оказалось, что путь от слов к делу не столь легок и прям, и сегодня следует честно признать, что украинские кинематографисты и сегодня далеко еще не достигли того идейно-художественного уровня в воплощении тем современности, на который вправе были рассчитывать зрители и который казался как бы уже достигнутым некоторым критикам.

Первым тревожным сигналом оказалась неудача игровых фильмов («Крутой горизонт», «Улица тринадцати тополей») на народном кинофестивале в г. Жданове.

Журнал сообщил об этом своим читателям, поместив в том же номере открытое письмо рабочих ждановских предприятий деятелям украинского кино (1971, № 4). Письмо послужило началом обсуждения наболевших проблем художественного воплощения героики наших дней, образа современного рабочего.

Констатировав неутешительные итоги народного фестиваля, рабочие Жданова пришли к выводу, что практики украинского игрово-

го кино (документальные и научно-популярные фильмы на этом же фестивале получили высокую оценку зрителей) довольно поверхностно знают жизнь современной Украины, ее рабочего класса и, стало быть, не отражают его чаяний и трудностей во всей их многообразной сложности. «Создавать яркие образы людей труда, строителей коммунизма, которые утверждают высокие коммунистические идеалы,— пусть это станет главным замыслом, главным мерилом работы кинодеятелей»,— так заканчивают они свое письмо, исполненное подлинной заботы о воспитательной роли важнейшего из искусств.

В журнале № 7 за 1971 год помещено столь же страстное письмо шахтеров г. Красный Луч, адресованное тоже непосредственно кинематографистам: «Посвятите свой талант, свое мастерство решению важнейшей проблемы индустриального труда, сделайте так, чтобы трудящийся не только в жизни, а и на экране был по-настоящему «его величеством рабочим классом».

Открытые письма людей труда, помещенные в журнале и свидетельствующие об огромной заинтересованности зрителей в успешном развитии киноискусства, о возросших к нему требованиях, также как и беседа с председателем колхоза Ф. А. Желюком (1971, № 8) и статья педагога сельской школы В. Ильяшенко поставили перед кинематографистами целый ряд жизненно важных проблем, которые должны быть решены вдумчиво и ответственно.

Киноискусство призвано ответить делом на запросы зрителей.

Но прежде чем двигаться вперед, необходимо проанализировать пройденное, осознать причины неудач, наметить пути их преодоления. Это не просто долг перед обществом, но условие служения ему. Пафос критического осмысления пройденного свойствен статье Н. Мащенко «Художник и требования времени» (1971, № 6), в которой автор пытается разобраться в неудачах, постигших украинских художников на путях отражения современной проблематики. Причин немало, но все они взаимосвязаны. Измельчение масштаба конфликтов ведет к снижению уровня режиссерского мышления, который иногда «компенсируется» формальными приемами. А между тем подлинное новаторство, утверждает автор, находится в органической связи с борьбой за осуществление ленинских идеалов, плодотворность поисков определяется прежде всего идейной содержательностью искусства.

Об этом несколькими номерами раньше остро писал С. Бесклубенко в статье «Современность в кадре и вне его». Автор настаивает на точности авторской позиции, концепционной ясности кинопроизведения. «Ибо любое преуменьшение, принижение социалистической идеологии означает усиление идеологии буржуазной. И выбор наисовременнейшей темы тут не поможет... Дело в том, чтобы уметь каждый раз художественно отстаивать идеологические позиции рабочего класса» (1971, № 4).

Письма зрителей к кинематографистам обострили чувство ответственности последних перед партией и народом. На страницах журнала вскоре появилось ответное письмо кинохудожников Украины — «Талант и вдохновение — героям времени» (1971, № 6), а также статьи «Высокая ответственность» В. Цвиркунова и «Ответим делом» Б. Остахновича. Но это пока, увы, еще слова, хотя и правильные, свидетельствующие о серьезности намерений творческих работников не декларациями, а делом ответить на счет, предъявленный им трудящимися республики.

И на XXIV съезде партии и в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» говорилось о прямой зависимости успешного развития искусства от состояния художественной критики.

Поэтому говоря о завтрашнем дне украинского советского кино, мы не можем не думать— со всей принципиальностью и остротой — о положении дел в нашей периодической критике.

В этой связи в повседневной рецензионной практике журнала следует отметить одну тенденцию.

Если фильмы о прошлом или о событиях минувшей войны рассматриваются чаще объективно, с большей или меньшей степенью глубины понимания идейно-художественной ценности, своеобразия произведений («Белая птица...»

В. Ковтуна, «Назад пути нет» — В. Рыбака-Акимова, «Хлеб и соль» Д. Мусиенко, «Сеспель» Д. Шлапака и др.), то фильмы о современности, за редким исключением, рассматриваются поверхностно, бегло, порой с серьезными скидками на актуальность темы.

К тому же тон некоторых рецензий носит явно комплиментарный характер. Ярким примером этого могут служить статьи «Исследование подвига» Ген. Кульбачко (1972, № 2), «Захар Беркут» М. Гараевой (1971, № 12) и особенно «Баллада человеческой тревоги» А. Мястковского (1972, № 3), которая содержит поверхностный пересказ сюжета, сдобренный поэтическими красивостями (уже набившими оскомину). К заведомо субъективным, мало аргументированным впечатлениям свелась рецензия о фильме «Живая вода», где не нашлось места для подлинного анализа режиссуры, сценария, взыскательного рассмотрения их идейно-художественных особенностей.

Столь же поверхностным подходом к рассмотрению картины, неумением заглянуть в сущность проблемы и верно оценить кинематографическое явление отличается и статья В. Романенко «В поисках современного героя» (1972, № 4) — о фильме «Синее небо».

Принесет ли пользу и художникам и зрителям подобное рецензирование фильмов? Стоит ли увлекаться описанием «живописных» достоинств фильма в ущерб анализу конфликтов, характеров, проблематики кинопроизведений, взятых, осмысленных в соотнесении их с действительностью?

В журнале не были проанализированы — с подлинной глубиной и заботой о таланте художника — малоудачные картины последних лет А. Муратова, фильмы В. Денисенко и других режиссеров, разрабатывающих современную тему не всегда удачно.

Кинокритика, таким образом, является сегодня в журнале наиболее слабым звеном. Уход от постановки на конкретном материале важных идеологически-творческих вопросов, подчас почти рекламный характер подачи материала мешают журналу стать подлинно движущим фактором в развитии украинского кинематографа.

Серьезным просчетом в работе журнала следует признать недостаточное внимание с его стороны к вопросам драматургии. Первую статью о кинодраматургии мы смогли прочесть лишь в № 3 за 1972 год (Гр. Зельдович «Фильм начинается со сценария», посвященная анализу уже поставленных картин: «Комиссары», «Сеспель», «Семья Коцюбинских», «Белая птица...» и других).

А насколько необходимо такое внимание, станет ясно, если мы проиллюстрируем нашу мысль одним характерным примером. Если бы журнал серьезно и своевременно проанализировал сценарии Одесской студии о современности («Быть мужчиной», «Синее небо» и др.), то сегодня, возможно, не пришлось бы всем нам сокрушаться по поводу действительно серьезной ошибки этого коллектива украинских кинематографистов, выпустившего недавно на экран такую плохую ленту, как «Долгие проводы». Впрочем, республиканская газета «Культура и жизнь» предприняла такую попытку, разобрав и серьезно покритиковав одесские сценарии о современности. Но... критика эта не была услышана ни в комитете, ни на студии... А жаль! Отношения критиков с художниками вообще кажутся нам не совсем нормальными. В большинстве случаев художники отмахиваются от критики, а то и пробуют переходить в «глухую оборону». Насколько неплодотворна такая позиция, нечего и говорить. Тем более своевременным кажется нам появление серьезной статьи И. Корниенко «Творчество и критика» (1971, № 9), призывающей «решительно усилить чувство партийной ответственности киноведов и критиков за развитие украинской кинематографии».

Единственный в республике кинематографический журнал должен с большей критичностью относиться к мелкомыслию, иллюстративности, еще бытующим в искусстве кино. Примеры такой публицистической активности можно найти в статьях А. Караганова «Кино в борьбе за социальный прогресс» (1971, № 10) и В. Кудина «Вопросы психологии творчества и современная идеологическая борьба» (1972, № 2), пафос которых направлен

на утверждение плодотворности и силы метода социалистического реализма, на отстаивание его от ревизионистских «уточнений» и «расширений», неизбежно ведущих к модернизму и абстракционизму.

Большое место на страницах журнала в последние годы заняло обсуждение вопросов стилистического разнообразия украинских фильмов, традиций и новаторства. В этом смысле интересны статьи «Живописный экран» В. Цирлина, «Романтическое направление в режиссуре» В. Авксентьевой, «Традиции Довженко и современное кино» В. Цвиркунова, интервью с Ю. Ильенко по поводу его фильма «Белая птица...», а также две статьи А. Кондратенко — «Синкретизм или живописность?» и «Стилевое разнообразие украинского кино». В последней были подведены итоги развернувшегося на страницах журнала разговора на эту тему, поэтому есть резон особо остановиться именно на ней.

Автор приходит к выводу, что в современном украинском кино сформировались два основных художественных направления: поэтико-метафорическое (С. Параджанов, Л. Осыка, Ю. Ильенко, Н. Мащенко) и аналитико-психологическое (В. Ивченко, Ю. Лысенко, Т. Левчук, В. Денисенко, В. Довгань и другие). Оба они реалистичны. Первое тяготеет к поэтическому символу, метафоре, живописности; второе — к анализу характеров, бытовой и психологической детали. Оба направления, по мнению автора, восходят к творчеству Довженко. Романтического же направления как отдельного направления сегодня, как считает автор, в украинском кино не существует. По мнению критика, не романтизм, а только романтическая окрашенность присуща сейчас многим произведениям украинских мастеров: и поэтико-метафорического и аналитико-психологического стилевых направлений.

Все это, на наш взгляд, интересно как некий момент в дискуссии, но недостаточно, слишком бегло и формально как итог дискуссии. В статье А. Кондратенко явления названы, но не связаны с жизнью, с ее закономерностями; вероятно, поэтому и самые дефиниции, выдвинутые автором статьи, кажутся несколько произвольными, необязательными. Читая такие статьи, невольно думается: пусть даже автор прав, но что из этого следует для нас с вами, что это дает кинематографисту — какие импульсы?

Дискуссия по этим вопросам оказалась интересной, но она требует своего продолжения. Сложные вопросы, затронутые в журнале, нуждаются, по-моему, все-таки в более серьезном исследовании.

Знаменательны в этой связи выводы молодого киноведа Татьяны Ковтун, сделанные в обстоятельной статье «Национальные традиции и новаторство» (1971, № 9). «Не следует забывать,— пишет автор,— что эстетические уроки Довженко — это не только категории художественного мышления и система поэтических средств от развернутой метафоры до поэтической антитезы и художественной детали... Это прежде всего живые и полнокровные характеры... Творческое наследие лучших его традиций нельзя понимать как модифицированное прочтение «живописных цитат». Это боевой наступательный дух искусства, умение видеть новых людей, новое содержание жизни в его диалектическом процессе». Основания для этого утверждения у автора были — некоторые кинематографисты наследовали форму довженковских произведений, забывая об их мировоззренческой, философской, гуманистической и воинствующе патриотической, интернационалистской сути. Создание «Белой птицы...» Ю. Ильенко — острополитического, новаторского фильма — подтверждает, что подобное понимание проблемы «традиции — новаторство» преодолевается, хотя еще и не совсем ушло в прошлое. Тем более важно, чтобы украинские критики, более внимательно и пристально вглядываясь в проблему национального своеобразия украинского кино, не замыкали ее только в кругу традиций одного Довженко, как бы эти традиции ни были плодотворны, а оценили бы и то, что связывает украинский кинематограф со всем творческим опытом советского кино. От того, насколько научным будет понимание критиком диалек-

тики единства национальных традиций и особенностей современного содержания в искусстве, многое будет зависеть в завтрашних судьбах украинского кино.

Очень важным разделом журнала является рубрика «Дружбой мы сдружены», в которой из номера в номер помещаются обзорные и репортажные материалы о братских кинематографиях нашей многонациональной родины. За последние годы опубликованы статьи о «Мосфильме», «Ленфильме», кинематографиях Молдавии, Белоруссии, Армении, Узбекистана, Казахстана, Туркмении, Таджикистана, Латвии, Литвы, Грузии и других.

К сожалению, большинство из этих материалов носит все же именно репортажный характер.

Следует отметить более высокий, чем прежде, профессиональный уровень материалов о киноискусстве социалистических стран («Анджей Вайда» Алисии Тельман, «Золтан Фабри» Пал Папа и др.) и наступательный характер в оценке произведений буржуазных кинематографий. Прогрессивное кино Запада тоже чаще всего получает в журнале справедливую оценку и поддержку (например, статьи «Джилло Понтекорво обличает колониализм» С. Чертока, «Насилие от бессилия» К. Теплицкого — о современном кино США.).

Среди материалов журнала вызывают живой интерес творческие портреты и очерки о режиссерах (А. Довженко, Ю. Лысенко, Б. Ивченко) и актерах С. Шкурате, А. Бучме, К. Степанкове, И. Миколайчуке, Н. Гринько, В. Симчиче, Н. Наум, А. Лефтий, Р. Недашковской и других. Многие из них отличаются аналитизмом, взволнованностью. Особенно интересны поэтическое эссе Ю. Ильенко о творческой индивидуальности Миколайчука (1971, № 9) и очерк В. Денисенко «Щедрость», посвященный А. Довженко, в котором воссоздан живой образ режиссера-мыслителя, духовного наставника молодежи (1970, № 9, 10). Следует, однако, пожалеть, что редакция журнала обходит вниманием кинодраматургов, операторов, художников и т. п.

Завершая свои заметки, нам хотелось бы особо подчеркнуть, что для журнала важно насущные проблемы не только поднимать, но и постоянно искать их решения. В частности, поскольку в десятом номере за прошлый год статьей Л. Рубинштейна «Почему мы идем в кино?» был начат разговор о социологии зрительской аудитории, хочется надеяться, что на этой статье нужный и важный разговор не оборвется.

Журнал «Новости киноэкрана» — популярный журнал, рассчитанный на широкого зрителя и, судя по редакционной почте, снискал признание у украинского читателя. И вместе с тем, журнал этот призван не только о т р а ж а т ь кинопроцесс, но и активнее влиять на него. В связи с этим возникает организационная проблема. Количество «объектов» для анализа, интерес к теоретическим проблемам возросли настолько, что журнал при нынешнем объеме не в состоянии удовлетворить всех требований. Реальным выходом из этого положения явилась бы организация при журнале проблемно-теоретического ежегодника, распространяемого среди подписчиков вместе с журналом. Это решило бы многие вопросы полноценного освещения современных процессов художественного развития искусства кино как на Украине, так и за ее пределами, это отвечало бы задачам, выдвинутым перед критиками партией и, несомненно, способствовало бы их идейно-творческому росту, расширению их рядов.

Киев

Почему мы недовольны кинопленкой?

Ф. Проворов,
оператор, заслуженный деятель искусств РСФСР

Вряд ли следовало начинать разговор о кинопленках на страницах специализированного журнала с некоторых элементарных истин, если бы положение с качеством пленок было удовлетворительным. Однако, надеясь, что эту статью прочтут не только творческие работники, но и люди, изготовляющие пленку и ответственные за ее качество, вероятно, все же стоит напомнить и об этих истинах. Ведь мы думаем, что только совместными энергичными усилиями и инженерно-технических, и творческих работников создавшееся положение с пленками, тормозящее развитие киноискусства и нетерпимое дальше, можно будет исправить. Мы в это верим.

●

Кинематограф, как ни один другой вид искусства, использует огромное количество техники, сложных механизмов и материалов. Создание произведений киноискусства и донесение их до массового зрителя без сложнейшей техники в современных условиях просто невозможно.

Однако из всего многообразия технических средств, необходимых для рождения кинофильма, все же следует выделить главнейшее звено — кинопленку. Все, что творчески задумывается, все, что с огромным трудом организовано и срежиссировано на съемочной площадке, фиксируется на пленке и с помощью пленки демонстрируется зрителю.

Результатом напряженного творческого труда режиссера, актеров, сценариста, оператора и художника, труда большого коллектива киностудии, затрат огромных материальных средств является всего-навсего несколько железных коробок с бесценной пленкой, со смонтированным негативом.

Эта пленка действительно является бесценной, так как творческий замысел и весь труд съемочной группы, работа цехов и студий, все элементы искусства запечатлены на ней. Этот своеобразный «концентрат искусства», пленка, несет в себе пружину сюжета, в ней заложен идейно-художественный заряд, в ней безмолвно покоятся, покуда волшебно не оживут на киноэкране перед зрителями, эмоции и страсти, раздумья и обличения, смех и слезы. И зритель, смотря на экран, по мере раскручивания пленки в проекционном аппарате, будет волноваться и негодовать, смеяться и плакать, гордиться своей Родиной, размышлять, узнавать для себя новое и, вероятно, становиться лучше.

Каждый метр негатива даже не очень дорогой картины, лежащий в этих коробках, один метр, спроецированное изображение с которого будет существовать на экране всего две секунды, стоит 150—200 рублей. Но эта стоимость невелика по сравнению с не поддающейся оценке стоимостью творческого труда, таланта и вдохновения, нервной энергии и творческого напряжения, в нее вложенных.

●

Развитие киноискусства и изменение стилевого и изобразительного языка фильмов происходило своеобразными волнами. Творческие требования искусства стимулировали появление новых технических средств. Развитие техники со своей стороны обогащало искусство, расширяло творческие возможности.

Важными этапами в развитии киноискусства были победное вторжение звука, появление цвета и новых видов кинематографа — широкоэкранного и широкоформатного кино. В настоящее время ощущается тенденция к выходу кинокамеры в гущу жизни, к большей динамичности, к съемке в реальной обстановке, к увеличению достоверности, «подлинности», к использованию настоящей натуры. Бурное развитие телевидения также, несомненно, оказало и продолжает оказывать свое влияние и на художественную кинематографию.

Во всех странах с развитой кинематографией в настоящее время происходит знаменательный и важный процесс резкого увеличения количества выпуска цветных фильмов или почти полного перехода всей кинопродукции на цвет. В США, Японии, Франции черно-белых художественных фильмов уже практи-

чески не снимают. В связи с широким развитием цветного телевидения все хроникальные и телефильмы делаются тоже в цвете.

Массовый выпуск цветных фильмов мог произойти, стал реальным только с появлением качественно стабильных и достаточно чувствительных кинопленок — как негативных, так и обратимых. Это позволило сделать изображение более естественным. Улучшение качества пленок упростило процесс цветной съемки и почти уравняло технические сложности и сроки производства черно-белых и цветных фильмов. (За исключением, конечно, сложностей творческого порядка — цветового замысла, сочетания костюмов и декораций, цветовой организации кадра и пр.) Правда, наличие хороших кинопленок еще вовсе не определяет художественного уровня многих зарубежных цветных фильмов. Цвет — это новое художественное средство огромной силы, и с ним надо обращаться умело и очень бережно.

Многие крупные киноработники за рубежом считают, что происходящий сейчас переход кинематографа на цвет — явление не временное, а постоянное, такое же, каким было в свое время вторжение звука.

С этим можно согласиться, так как несомненно, что хорошо задуманное и снятое цветное изображение становится более выразительным, доходчивым и реалистичным, способным к большему эмоциональному воздействию, чем черно-белое, передает мир полнее. Звук в свое время завоевал свои позиции в кинематографе по той же причине. Киноизображение со звуком стало более реалистичным.

Тенденция к значительному увеличению цветных кинофильмов явно ощутима сейчас и в советской кинематографии, несмотря на все трудности с нашими пленками, на их недостатки.

Здесь, несомненно, свое веское слово сказал и советский зритель, который явно предпочитает смотреть цветные фильмы, отчего вопросы увеличения количества цветных фильмов, удешевления и упрощения их производства и повышения качества цвета становятся для нас все более актуальными.

●

Итак, почему же кинематографисты, несмотря на выпуск нашими студиями ряда неплохих и даже хороших по цвету фильмов, неудовлетворены (вероятно, надо бы было употребить другое, более решительное выражение) качеством отечественных кинопленок?

Правомерна ли эта критика, высказываемая кинематографистами уже не раз, правомерно ли появление и этой статьи? Может быть, претензии творческих работников неоправданны?

Ведь действительно киностудии работают, группы снимают цветные картины, кинокопировальные фабрики печатают большое количество копий, которые идут в прокат. Некоторые наши цветные фильмы отмечались премиями на международных фестивалях. Большие коллективы специалистов в промышленности и в научно-исследовательских институтах прилагают значительные усилия, чтобы обеспечить прогресс в области производства кинопленок. Не обижаем ли мы их своей критикой?

Да, мы делали и делаем немало неплохих и даже хороших по цвету фильмов. Все это верно. Важно, какой ценой это достигается и является ли это правилом или скорей исключением? Ведь что было хорошо вчера, уже не может удовлетворить требований сегодняшнего, а тем более завтрашнего дня.

Попробуем разобраться в этих совсем не простых вопросах.

Недовольство и критические замечания по качеству пленок возникли давно, фактически с начала выпуска сложных в изготовлении так называемых маскированных пленок, пришедших на смену старым негативным пленкам, которые для того времени были вполне хорошими. Советские операторы, приспособившись к этим пленкам, получали нередко отличные результаты и премии. Однако жизнь все же требовала перехода на маскированные пленки, которые только и могли обеспечить более правильную и объективную цветопередачу, тогда как старые кинопленки принципиально не могли этого сделать.

Как известно, заводы, изготовляющие пленку, после ликвидации совнархозов были переданы в ведение Министерства химической промышленности, которое должно было обеспечить это действительно сложное производство важнейшего для кинематографии материала всеми необходимыми химикалиями со своих заводов, провести нужное повышение качества пленок, обеспечить технический прогресс в этой области.

Необходимость существенного улучшения наших кинопленок и их отставание от уровня мировых стандартов подчеркивались в решениях I съезда кинематографистов, многих совещаний и конференций, в том числе и в решениях Министерства химической промышленности и Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, принятых в последнее время.

●

Мы все время говорим — хорошие и плохие пленки; а что такое конкретно хорошие и плохие пленки? Что такое уровень мировых стандартов и каков он сегодня? Существует ли соответствие качества пленок требованиям фильмопроизводства, влияет ли это качество на производительность труда киноработников и на качество и стоимость фильма?

Очевидно, что качество кинопленки определяется уровнем некоторых ее основных свойств. Какие же свойства кинопленок особенно важны?

Цветной кинематограф существует уже около сорока лет: растут художественные требования, растут требования и к кинопленке. Сейчас уже никого не может удовлетворить давно отброшенная «открыточная эстетика» прошлых лет.

Один из наиболее важных, если не важнейших параметров негативной пленки — ее чувствительность. Наши цветные негативные пленки имеют светочувствительность примерно в два раза меньшую,

чем номинальная чувствительность лучших негативных зарубежных пленок. Мы подчеркиваем «номинальная чувствительность», так как оказывается, что эта чувствительность, о чем будет сказано ниже, может быть путем специальной обработки существенно поднята.

Для съемки в павильоне на наших кинопленках приходится использовать большое количество осветительной аппаратуры, тратить много электроэнергии. Это расточительно и дорого. Но это также сильно усложняет и замедляет работу съемочной группы. Например, для того чтобы направить и сбалансировать в большой декорации свет 100 осветительных приборов или 50 (которых было бы достаточно при двукратном увеличении чувствительности пленки), кинооператору придется решать задачу и по трудоемкости и по времени далеко не одинаковую. При необходимых больших уровнях освещенности создать нужный и выразительный световой эффект — дело очень сложное.

А при съемках осенью и зимой съемочное время сильно сокращается, режимные же съемки в сумерках, при закате солнца, в условиях севера очень сильно осложняются. Съемка ночных эффектных сцен на улицах при естественном освещении (даже при дополнительной подсветке актеров) становится почти невыполнимой.

А как трудно из-за большого количества осветительных приборов так организовать натурные съемки в павильоне, чтобы стало возможно бороться со множеством теней. Как трудно даже в средних декорациях «под натуру» создавать элементарный эффект направленного солнечного освещения.

Часто операторам приходится действовать по принципу «не до жиру, быть бы живу». Вместо создания выразительного «эмоционального» освещения декорации, поисков светонастроения, обусловленного драматургией (чем особенно славится советская операторская школа), приходится заботиться лишь о том, чтобы пленка была хотя бы минимально правильно экспонирована, а негатив после проявки имел необходимые плотности.

Недостаточная чувствительность кинопленки наиболее сильно и отрицательно сказывается на работе актеров. Большое количество осветительных приборов нагревает воздух в павильонах до недопустимой температуры: у актеров да и у съемочной группы в целом резко понижается работоспособность.

Недостаточная чувствительность пленки крайне затрудняет, а зачастую просто не позволяет снимать в готовых интерьерах, дающих большую достоверность и реалистичность. Невозможность съемки в интерьерах приводит к большим художественным потерям. И экономическим тоже. Не так легко воспроизвести в павильонах студии (а сколько это стоит!) залы Эрмитажа, атомную станцию, кремлевские интерьеры или космический центр. А как снять в павильоне цех завода с работающим конвейером или станцию метро с поездами?

Надо сказать, что за последнее время зарубежные фирмы, производящие кинопленки, заменили свой ассортимент и выпустили улучшенные пленки.

Цветная негативная пленка фирмы «Кодак», которая преимущественно используется в мировом фильмопроизводстве, имеет минимально гарантированную чувствительность, вернее, экспозиционный индекс 100 единиц ASA при удовлетворительной зернистости и хорошей резкости. Эти факторы позволили такую пленку использовать даже в узком 16-миллиметровом формате. При использовании этой пленки и при значительно более широком использовании чувствительных обратимых пленок вся цветная хроника и немалое количество телефильмов за рубежом снимается на узкой 16-миллиметровой пленке.

Однако при съемках в сложных условиях освещения, в основном вне студии, в реальных больших интерьерах, чувствительность негативной пленки «Кодак» путем специальной обработки может быть несколько повышена. Имеется также возможность для съемки в особо неблагоприятных условиях или в очень больших интерьерах использовать высокочувствительные обратимые пленки, с которых затем делается дубль-негатив для вмонтирования в основной негатив.

Высокочувствительные пленки действительно могут оказать революционизирующее влияние на технологию цветной съемки и на принципы мизансценирования, особенно с использованием нового кинотехнического оборудования, легчайших осветительных приборов, трансфокаторов с бесшумным моторным управлением, ручных камер с антивибраторами, ультрасветосильных объективов.

Мы понимаем, что поднять чувствительность пленок очень трудно. В результате напряженной работы и больших усилий в последнее время нашими заводами была выпущена новая негативная цветная пленка ЛИ-7, чувствительность которой была поднята до 65 единиц ГОСТа, но это было сделано дорогой ценой. Увеличилось зерно, которое «кипит» на экране. Многие партии этой пленки, недостаточно к тому же стабильной, были просто непригодны для съемки широкоэкранных фильмов.

И все же, с нашей точки зрения, еще большим, чем недостаточная чувствительность, дефектом отечественных пленок является их значительная нестандартность, неодинаковость важнейших фотографических свойств при поливе различных осей одного сорта. Пленки не одинаковы по чувствительности, не одинаковы по балансу отдельных слоев, по так называемым градационным характеристикам, что приводит к дефектам цветопередачи и искажению цветов. Цвет становится случайным, стихийным, кадры часто становятся не цветными, а раскрашенными.

Здесь надо оговориться, что в принципе цветопередача наших пленок может быть и хорошей. И что при использовании лучших, тщательно отобранных осей кинооператор с достаточным опытом может получить вполне хорошее цветовоспроизведение с мягкой и достаточно естественной передачей цвета. Однако даже самые хорошие качества зачастую погибают из-за нестандартности пленок.

В связи с этим необходимо сказать, что некоторые, к счастью, немногие, работники кинопленочной промышленности, видя иногда фильмы хорошие по цвету, полагают, что кинематографисты пристрастно относятся к пленке, слишком критичны, что, мол, все дело зависит от умения снимать: у кого-то ведь получилось!

Это, однако, далеко не так! Создание хорошего цветного фильма и на отличной стабильной пленке действительно требует большой культуры, знания живописи, опыта, хорошего вкуса, умения правильно использовать пленку. К тому же цветная съемка действительно еще много сложнее черно-белой. Но очень важно уметь отделять, что в качестве, полученном на экране, зависит от профессионализма, умения, опыта и таланта оператора, а что от качества самой пленки, и помнить, какой немалой ценой съемочной группе удается добиться отличного результата.

Чтобы оценить качество автомобиля, надо обязательно на нем ездить, чтобы оценить пленку, надо на ней снимать, надо проводить работы по освещению и организации кадра, надо сопоставлять полученные результаты и цвет на экране с тем, что было перед съемочной камерой. Только тогда можно составить мнение о качестве кинопленок.

Не будет преувеличением сказать, что нестандартность наших пленок является самым большим ее недостатком, буквально бичом фильмопроизводства. Оператор, начиная съемку на каждой новой оси, совершенно неуверен, как поведет себя пленка. Он должен обязательно делать практические пробы и приспосабливаться к каждой новой партии пленки.

В силу этого появляется неуверенность, невозможность постановки сложных творческих задач в решении интересных цветовых композиций.

В таком сложном производстве, как изготовление кинопленок (где вдобавок основные и важнейшие операции проводятся в темноте), некоторый процент брака при изготовлении, видимо, неизбежен. Но этот брак несмотря на все трудности должен выявляться на химических заводах. Появление бракованных, дефектных кинопленок на киностудии — явление недопустимое и при современном уровне техники неоправданное.

Повторить или переснять кадры во многих случаях не представляется возможным по очень многим причинам, а если и удается переснять, то часто на более низком художественном уровне. Вот почему ущерб из-за брака кинопленки нельзя уложить только в бухгалтерские расчеты, хотя и они очень важны.

Мы думаем, что, пожалуй, еще более недопустимым является значительное количество «полубрака», который из-за нехватки пленки и угрозы невыполнения плана приходится вопреки всем законам пропускать; но ведь зритель видит этот полубрак, этот полубрак значительно снижает качество фильма, ухудшает его зрительское восприятие.

В последнее время количество такого полубрака, нередко переходящего и в полный брак из-за неравномерности полива отдельных слоев, стало особенно частым. На экране «ходят», уродуя изображение, полосы, особо заметные на небе или на других светлых поверхностях. Иногда такая неравномерность возникает даже в середине рулона пленки, что часто приводит к необходимости из-за неуверенности, что снятый материал не окажется браком, снимать дополнительные дубли «про запас». На это тратится дорогостоящее время съемочного дня, уменьшается дневная выработка, теряется темп съемки, значительно повышается стоимость.

Посмотрим теперь, какой же позитив доходит до зрителя в кинотеатрах.

Совершенно очевидно, что фильмопроизводство, вернее, киноискусство для того и существует, чтобы демонстрировать фильмы широкому зрителю (а не только своим коллегам в Доме кино). Но для массового тиража фильмов, которые идут в прокат, нужны, как известно, специальная пленка для контратипа и позитив для печати фильмокопий. Этот последний, завершающий участок тиражирования готового фильма является особо важным и ответственным. Однако цветные контратипные пленки, задача которых возможно более точно воспроизвести и сохранить все, что заложено в имеющемся негативе, является сейчас самым отстающим участком.

Учитывая невысокое качество наших позитивных пленок, особенно их плохую резкость и нестабильность, мы миримся с тем, что наш зритель, для которого мы и работаем, часто смотрит фильмы, несмотря на усилия копировальных фабрик, далеко не в лучшем виде. Такие копии дезориентируют зрителя и создают у него искаженное впечатление о фильме. От достигнутого с большим трудом изобразительного уровня и цветового решения часто практически мало что остается. Резкость изображения теряется еще больше, колорит фильма, если только здесь можно говорить о колорите, пропадает, цвета как бы грубо распадаются на холодные голубовато-зеленые (обычно на фоне) и теплые коричневато-оранжевые. Лица актеров становятся неестественными, а тонкие цветовые оттенки и малонасыщенные тона и их сочетания просто гибнут.

Мы не говорим здесь уже о том, что те копии, которые длительное время находятся в прокате, начинают «выгорать», постепенно рыжеют, причем границы пригодности и непригодности фактически не контролируются.

Нельзя забывать, что наши фильмы, активно пропагандируя идеи коммунизма, решают еще и задачу эстетического воспитания советского человека, развивая его вкус, повышая культуру. На существующем техническом уровне контратипных пленок решить эту задачу трудно.

Итак, что же такое хорошие пленки?

Во-первых, это пленки, которые стабильны по своим фотографическим и механическим свойствам, что позволяет съемочной группе и в первую очередь кинооператору в пределах использования одного сорта получать тождественные и запрограммированные

им результаты. Стабильность каждого сорта — чрезвычайно важное качество пленок.

Во-вторых, пленки не должны иметь как брака, так, естественно, и «полубрака». Брак и «полубрак» должны выявляться на заводе и к потребителю не попадать. Отсутствие брака, в том числе и из-за неравномерности полива, позволит съемочной группе уверенно снимать минимальное количество дублей, не снимать «про запас», тратить меньшее время, кончать съемку, когда актерское исполнение и мизансцена удовлетворили постановщиков.

В-третьих, негативные пленки должны быть высокочувствительными, достаточно мелкозернистыми, обеспечивающими хорошую резкость, с большой фотографической широтой для неискаженной передачи объектов с большим интервалом яркостей, позволяющими использовать смелые операторские решения. Чувствительность пленки позволяет уменьшить количество света, облегчает работу актеров, позволяет широко осуществлять съемки в реальных интерьерах взамен дорогостоящих декораций. Повышение чувствительности позволяет также гораздо шире и с меньшей подсветкой проводить «режимные» и ночные съемки. Таким образом, чувствительность пленок является исключительно важным фактором, позволяющим реально увеличить выработку, облегчить работу съемочной группы и сократить стоимость фильмов.

В-четвертых, контратипные пленки (производство которых особенно сложно) должны обеспечить возможность наибольшего и наилучшего воспроизведения всех качеств оригинального негатива. Это позволит постановщикам фильмов ставить и решать сложные изобразительные задачи в уверенности, что большая часть задуманного, осуществленного и увиденного в Доме кино будет донесена и до широкого зрителя и в Москве, и на Урале, и на Камчатке.

В-пятых, позитивные пленки должны иметь высокую резкость, что способствует реалистичности изображения, и не менять своего цвета при длительном хранении и большом количестве прогонов в кинотеатрах при прокате.

В-шестых, пленки должны иметь хорошие физико-механические свойства: отсутствие пыли, точек и «комет». Они должны иметь механическую прочность, полную равномерность полива и отсутствие скручивания. Режимы чистоты на наших заводах должны быть более жесткими.

В-седьмых, пленки должны иметь хорошее цветовоспроизведение для возможно более объективной передачи снимаемых объектов как по насыщенности, так и по цветовому тону. Никаких специальных пленок для более яркой или нежной цветопередачи не должно быть, задача пленки воспроизвести возможно точнее то, что было перед съемочной камерой, а дело творческих работников — постановщиков — согласно замыслу организовать кадр насыщенно-ярким, построенным на цветных полутонах или даже почти ахроматическим, используя градации серого. Здесь также надо еще многое доделать, так как маскирование наших негативных пленок, примененное для исправления цветопередачи, непропорционально в больших и малых плотностях. Это приводит к тому, что один и тот же цвет в тени и на свету может менять свой цветовой тон.

Подытоживая эти основные факторы определения качества кинопленок, приходится, как это ни грустно, констатировать, что наши цветные пленки этим основным требованиям в большинстве своем не удовлетворяют и задачам сегодняшнего дня и уровню мирового стандарта не соответствуют.

●

Нарисовав с горечью такую не очень радостную картину, я хотел бы напомнить, что за свою долгую и нелегкую жизнь в кинематографии автор истратил немало сил и энергии на самое доброжелательное внедрение советских кинопленок, сняв на них ряд больших и сложных картин (к слову сказать, получивших в свое время немало премий на международных фестивалях), отчего вряд ли кто сможет упрекнуть его сейчас в страсти к критиканству.

Мы долгое время пытались в деле улучшения пленок обойтись полумерами, что-то заменить, что-то улучшить, что-то «починить». Сейчас пришло время принять самые решительные меры для исправления имеющегося положения радикально.

Было бы совсем неправильно сказать, и это следует подчеркнуть, что наша кинопленочная промышленность маломощна — сделано немало, очень немало, но очевидно, что сделано все же еще недостаточно. Судить надо по результатам.

К вопросам улучшения качества кинопленок надо наконец привлечь общее внимание. Мы думаем, что наш авторитетный, мощный Союз кинематографистов, выразив в одном из пунктов резолюции своего II съезда требование резкого улучшения качества кинопленок и кинотехнических средств, мог бы быть в отстаивании этих позиций значительно активнее.

Кинопленки — это техническая основа кинематографа. Без пленки кинематограф не мог появиться, существовать и стать искусством. Пленки должны отвечать требованиям и с к у с с т в а. Необходимо, чтобы художники, создающие фильм, могли быть уверены, что вся их страсть, весь талант, отдаваемый работе, не останутся напрасной тратой сил, что в любом месте нашей необъятной страны зритель увидит, что до него дойдет все то, что было задумано художником.

Хорошие пленки должны помочь делать фильмы лучше, быстрее, дешевле, с меньшей затратой усилий, не тормозить, а активно способствовать развитию нашего киноискусства.

Недаром в Директивах XXIV съезда КПСС предлагается «обеспечить внедрение в полиграфическую промышленность и кинопромышленность новейшего оборудования, новых материалов, бумаги, кинопленки».

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО

Корреспондент «ИК» Вл. Ишимов попросил главного редактора киностудии имени Довженко П. П. Кувика познакомить наших читателей с планами киевских кинематографистов.

— Не так давно,— рассказал Петр Петрович Кувик,— мы провели такой «эксперимент»: попросили всех режиссеров студии сообщить в сценарно-редакционную коллегию свои личные планы — какие темы они хотели бы разрабатывать? Конечно, в первую голову нас интересовали темы современности. Товарищи с энтузиазмом откликнулись, а потом сценарная коллегия рассмотрела заявки. Почти половина их вошла в составленный нами перспективный план студии.

Одна заявка уже воплощается в жизнь: режиссер А. Буковский по сценарию Миколы Зарудного поставит в этом году фильм «Здесь нам жить». Главный герой будущего фильма — секретарь колхозного парткома, человек горячий, непримиримый ко всему, что мешает новому, непривычному, но кровно необходимому людям. Образ этот написан ярко, выпукло. Сейчас идет доработка сценария — мы попросили автора тщательнее выписать окружение героя, уточнить некоторые конфликты, характерные именно для семидесятых годов.

В наших стратегических планах — три главных направления.

Первое — современность.

Мы задумали создать трилогию о героическом рабочем классе Украины. Первый фильм — его условное название «Огонь» — расскажет о годах довоенных пятилеток, о Донбассе, о строителях новых шахт, о металлургах, о преобразовании старой Юзовки в социалистический город. В центре картины — труженик новатор, соединяющий в себе черты и биографии Алексея Стаханова и Макара Мазая. Сценарий уже запущен в режиссерскую разработку. Сценарист А. Сацкий и режиссер Ю. Лысенко отправились на место действия будущего фильма — в город Жданов.

Время действия второго фильма — война. Место действия — Урал, куда эвакуировали Харьковский тракторный. Харьковские тракторостроители стали там создателями грозных боевых машин. И герои фильма решают острейшую для того времени проблему — сварки броневых листов. Прообразами центральных персонажей автор сценария В. Говяда и постановщик А. Буковский избрали знаменитых ученых академика О. Патона и его сыновей Бориса, ныне президента АН УССР, директора прославленного Института электросварки, основанного его отцом, и Виталия...

В основу третьей картины ляжет сегодняшняя жизнь коллектива, возглавляемого генеральным конструктором авиации О. Антоновым. Сценарист А. Рызин и режиссер В. Довгань намерены несколько месяцев проработать на «своем» заводе по прошлым специальностям.

«Все впереди» — так будет называться лента о молодых донецких шахтерах режиссера Р. Сергиенко. В основе ее — жизнь Героя Социалистического Труда Ивана Стрельченко. Съемки будут вестись на шахте «Трудовская 5-бис», где несколько лет назад добывал уголь молодой кинодраматург Л. Череватенко, автор сценария.

Замечу попутно, что он, как и авторы других «ударных» сценариев,— наш штатный работник, член сценарной мастерской.

Режиссер В. Денисенко написал сценарий «Женщина из Красного города», в котором стремится рассказать о молодой женщине, которая пошла работать на металлургический завод, сначала крановщицей, а затем — оператором пульта на гигантском стане. Автор поедет в Запорожье, где металлурги обсудят сценарий его будущего фильма. Картина тоже должна быть запущена в текущем году.

Не упускаем мы из виду и жизнь тружеников колхозных полей. На студии родился масштабный замысел: оттолкнувшись от знаменитого произведения Александра Довженко, создать фильм «Земля, еще раз земля». Хотим, чтобы в центре его встала такая же крупная личность, хлебороб и борец, как Василь, но современный, живущий в наши дни, в нынешнем украинском колхозе. Это должно быть монументальное, философское произведение. У нас есть основания надеяться, что в работе над сценарием примут участие О. Гончар, М. Стельмах, П. Загребельный, В. Земляк, И. Драч...

Только что на мой стол легла объемистая рукопись — второй вариант двухсерийного сценария «На поклоны». Авторы его режиссер Ю. Ильенко и актер И. Миколайчук рассказывают в нем о своих современниках — сталеваре и актрисе.

Второй румб наших поисков — история, далекая и недавняя.

Давно ищем мы подходы к теме Запорожской сечи. Героические подвиги днепровской казачьей вольницы могут послужить неисчерпаемым источником сюжетов для приключенческо-исторических картин. Но дело это по многим причинам непростое. Тем не менее мы считаем, что в работу сразу должна пойти целая серия таких картин и твердо надеемся на успех.

Хотим сделать и череду лент, посвященных украинским композиторам. Одну из них — картину о Лысенко — будет снимать Т. Левчук. Однако до этого он намерен поставить еще эпический фильм об украинских партизанах, о Ковпаке и Рудневе.

Два кинофильма расскажут о героической обороне Киева и об освобождении города от гитлеровцев.

Третье направление — это выпуск комедий и фильмов для детей.

Особо хочу остановиться на работе нашего телевизионного объединения. С большим интересом были встречены такие телефильмы, как «Варькина земля», «Обратно дороги нет», «Секретарь парткома». Недавно режиссеры Н. Литус и В. Резникович закончили картину «Всего три недели», посвященную инструктору сельского райкома партии. Сценарий ее написал И. Богатырев, драматург фильма «Секретарь парткома», человек, прекрасно знающий жизнь современного украинского села. Сейчас он пишет сценарий о секретаре обкома партии.

Трехсерийный телевизионный фильм «Докеры» снимается в Одессе и Жданове. Четырехсерийная картина расскажет о гуманном труде врачей. Еще одна четырехсерийная лента называется «Инженеры».

Семь серий будет в фильме «Старая крепость» по известному роману В. Беляева.

●

Роман Николая Островского «Как закалялась сталь» неизменно привлекает к себе внимание кинематографистов. Сейчас в телеобъединении студии им. А. П. Довженко начинаются съемки многосерийного фильма по этому роману.

Вот как определяют задачу экранизации сценаристы А. Алов и В. Наумов:

— Кинематограф в третий раз обращается к роману Николая Островского. Первая экранизация была осуществлена в 1942 году режиссером Марком Донским. Она охватывала лишь начальный период жизни героя. 15 лет назад на той же студии им. А. П. Довженко мы поставили фильм «Павел Корчагин».

Новая экранизация — попытка передать историю формирования личности Павла Корчагина, а не только изложить его биографию. Нам хочется исследовать и воплотить на экране внутреннюю эволюцию героя, рассказать о формировании личности типичной и одновременно с этим исключительной.

Фильм ставит режиссер Николай Мащенко.

за рубежом

В ожидании кино

Заметки о Неделе французских фильмов

Татьяна Бачелис

Разговор о Неделе французских фильмов в Москве хочется начать с вопроса: откуда у нас такой стойкий всеобщий интерес к искусству Франции — будь то полотна всемирно известных мастеров живописи или никому неведомые названия новейших французских кинокартин? По моим давнишним наблюдениям, московские зрители, неизменно с максимальной требовательностью и даже с придирчивостью относящиеся к кинематографу, французские фильмы, даже самые непритязательные, встречают чаще всего с ожиданием чего-то интересного.

Правда, забегая вперед, следует сразу же сказать, что Неделя французских фильмов 1972 года многих озадачила. Тем не менее, даже к явным и бесспорным неудачам москвичи отнеслись, как мне кажется, не без благодушия — зрители оказались терпеливее критиков. Традиционная доброжелательность и тут сыграла свою роль. Почему же? Потому ли, что давние связи наших двух культур, французской и русской, обусловили и предопределили симпатии публики? Потому ли, что отблеск Парижа сообщает произведениям его мастеров некую заранее вызывающую доверие печать высокого вкуса, дает как бы гарантию (не всегда, увы, основательную) тонкости, изящества, красоты? Не знаю, не берусь судить. Точно так же, как я не решилась бы здесь определить и характерные черты «парижской школы» в мировом кино, хотя, конечно же, французы совершили много открытий в искусстве экрана и хотя многие имена французских мастеров в историю этого искусства вписаны навсегда.

Все же напомню об одной черте, издавна, по-моему, присущей художественной культуре Франции, — о прославленной французской ясности. Идет ли речь о драме, прозе, живописи или кино, ясность издавна остается тем, к чему стремятся многие французские таланты. Такие понятия, как «второй план», «подтекст», словно бы противоречат традиционному художественному мышлению французов. Невыразимое, невидимое, туманное, смутное обычно не в их вкусе. На то и искусство — так принято считать со времен классицизма,— чтобы тайное сделать явным, а «невыразимое» выразить полностью и до конца, завершенно. Идея не должна прятаться в глубинах произведения, она должна быть вынесена на поверхность и сформулирована. Искусство способно и, следовательно, должно — утверждала старая французская культурная традиция — четко и недвусмысленно говорить то, что оно хочет —

и имеет — сказать. Вот это и есть та прославленная французская ясность, которая отличает и искусство Мольера и искусство Клода Моне. Но, как известно, наши недостатки суть продолжения наших достоинств. Если многозначность искусству противопоказана, то жажда ясности нередко доходит до однозначности (которой побаиваются все, кроме французов), суть выражается в соответствии с логикой. Так называемая амбивалентность очень нравится французским критикам и французской публике в русском или итальянском искусстве. У самих же французских мастеров двойственности, как правило, нет — ни в форме, ни в содержании.

Однако далеко не все жизненные и идейные коллизии могут быть осмыслены с полной ясностью и решены с абсолютной логической определенностью. А потому традиционное желание ясности на практике нередко подводило французских мастеров и заводило их в сферу холодной рассудочности, вовлекало в соблазнительную своей чистотой, но горестно безжизненную линейность геометрической схемы.

Именно такова, в частности, причина бесспорной неудачи концовки одного из самых интересных фильмов Недели — картины Клода Шаброля «Пусть умрет зверь». Фильм этот являет собой попытку вторгнуться в ту самую социальную и психологическую проблематику, которая при всей ее остроте и злободневности от слишком прямых решений обычно уклоняется, геометрической логике возражает. А драматургия картины клонит к геометрии, чертит прямые линии, не очень-то считаясь ни со своеволием жизни, ни с теми сложнейшими нравственными коллизиями, в которые герои вовлечены сюжетом. В итоге логика торжествует и ясность берет свое, только слишком дорогой ценой —ценой неизбежного внутреннего разлада между автором и зрителями...

Между тем фильм Клода Шаброля, как и почти все фильмы Недели, свидетельствует именно о желании такого разлада избежать. Тут важно сразу же сказать об одном впечатлении, которое обозначилось в самом начале Недели французских фильмов и затем от просмотра к просмотру все укреплялось. Взятые вкупе, фильмы Недели являют собой картину взаимного встречного движения коммерческого и «трудного» кинематографа, рассчитанного на «избранных».

«Пусть умрет зверь». Шарль Тенье — Мишель Дюшосуа, Поль Декур — Жан Янн

Коммерческий кинематограф явно старается «поумнеть», стать сложнее, изысканнее, освоить и присвоить более сложную проблематику, взять на вооружение приемы и методы, опробованные крупнейшими современными мастерами — режиссерами и операторами, хочет, по необходимости упрощая и адаптируя находки смелых экспериментаторов, воспользоваться их достижениями в собственных целях. Конкуренция телевидения, видимо, делает такого рода эволюцию буржуазного коммерческого кинематографа в какой-то мере неизбежной.

С другой же стороны, некоторые мастера кино, которые еще вчера увлеченно экспериментировали, ныне ищут доступные для большой аудитории формы выражения. Язык их фильмов упрощается. Это обстоятельство под-

час вызывает у критиков очень странную реакцию: демократизация киноискусства воспринимается только и единственно как признак, что оно «продалось», упреки в измене «интеллектуальной аристократии» во имя коммерции звучат очень сердито. А ситуация часто выглядит не так просто и не так плоско. В частности, применительно к новому фильму Шаброля она отнюдь не проста.

И тут можно, разумеется, усмотреть некоторые характерные приметы современного коммерческого кинематографа: в фильме есть притягательный для широкой публики детективный мотив поисков убийцы, обнаружить которого полиция не в состоянии, а герой оказывается способен. Есть и любовная интрига, прочерченная относительно банально, однако без каких-либо гривуазных или грубых подробностей, которые были бы полезны с точки зрения «кассы». Есть, наконец, характерная эффектность и картинность некоторых эпизодов — они, однако, немногочисленны.

Пожалуй, я перечислила все, что может рассматриваться в контексте прямых уступок коммерческим требованиям. Однако основная драматическая коллизия произведения с точки зрения коммерции кажется совсем невыгодной. Для коммерческого кино она слишком уж заострена социально и психологически усложнена.

На пустынной площади маленького провинциального городка в Бретани ранним утром вдруг погибает безмятежный мальчик в желтеньком плащике. Его сбивает и убивает мчавшийся через городок автомобиль. Водитель не останавливается. Впоследствии, когда мы знакомимся с убийцей, выясняется, что трагическое происшествие, которым начался фильм,— отнюдь не случайность. Ибо— тут Клод Шаброль напорист, прям и бескомпромиссен, красок не жалеет — виновник гибели мальчика явлен нам как зверь в человеческом облике, он — хам, скотина, животное. Он и груб, и жесток, и капризен, и сварлив, он и женщин мнет, как траву, и, конечно же, ребенка убьет, не оглянувшись. Концентрация стольких пороков — без всякого просвета — в одном лице наверняка создавала бы впечатление мелодраматической условности, придуманности персонажа, если бы не удивительная по реализму, по точности мельчайших деталей, по психологической кропотливости и последовательности игра актера Жана Янна. Он играет Поля Декура так, что тот вызывает и омерзение, и ненависть, и значит, «пусть умрет зверь». Это слова из «Екклесиаста». Но в отличие от библейского первоисточника они взяты в повелительном наклонении и вынесены в название фильма, взывающего к возмездию. Око за око, кровь за кровь. Более того, преступника должен прикончить собственный сын. Убийцу мальчика должен казнить мальчик.

Однако, прежде чем движение фильма докатится до возмездия, убийцу надо отыскать, не так ли? И вот отец погибшего мальчика (писатель, автор детских сказок, мужчина лет тридцати пяти) единолично осуществляет следствие и находит преступника, которого он мысленно приговорил к смерти сразу же после гибели своего сына. Уже здесь, в этом предварительном приговоре, начинается одна из тех прямых линий сюжетной схемы, которые реальная жизнь легко могла бы спутать и даже порвать. Предполагаемый злодей и в самом деле оказался злодеем — в этом смысле Шарлю повезло, вернее, сценарист благоразумно оправдал его действия. Но ведь, как ни трагична была гибель мальчика, виновником мог оказаться и другой человек? Как ни ужасен был поступок водителя, водитель мог предстать перед нами — и перед героем — больным, слабым, опустившимся, несчастным? Он мог терзаться, раскаиваться и т. д. и т. п. Все эти вероятности отметены и отменены. Убийца ни в чем не раскаивается, это циник, грязный и наглый стяжатель, который грубостью, жульничеством, нахрапом сколотил себе изрядное состояние, а потому доволен собой, унижает и держит в страхе семью, оскорбляет жену, истязает сына. Короче говоря, зверь есть зверь. И если Шарль тверд в своем решении казнить его, минуя официальный суд и не передоверяя возмездие закону, то даже это

кажется правильным. Ибо подлец несомненно выпутался бы из рук закона, откупился бы, да еще, пожалуй, самого Шарля засадил бы в тюрьму... В конце концов, ведь этот человек — Поль Декур — во всей его омерзительной силе — плоть от плоти и кровь от крови общества, где разыгрывается сюжет, можно сказать, типичный буржуа, и такими, как он, «зверьми» держится строй, а отнюдь не благородными сказочниками...

И все же линия поведения Шарля Тенье, которого превосходно и весьма убедительно сыграл Мишель Дюшосуа, прочерченная прямо и решительно, очень скоро вступает в неизбежные противоречия уже не с юридическим законом, а с законом нравственным, от имени которого герой вершит суд и расправу. Ибо герой самолично провел и следствие и суд, но вот казнь перепоручает сыну преступника. Филипп давно ненавидит отца, Филиппу надо только подсказать, его надо только подтолкнуть. Что и делает Шарль Тенье. «Пусть погибнет зверь» — и зверь погибает, его находят мертвым, отравленным. «Пусть погибнет и человек». Снова звучат слова из «Екклесиаста» и снова в повелительном наклонении. Повинуясь им, герой фильма, совершив акт возмездия, уходит на яхте в открытое бурное море, чтобы там найти свою гибель. Все это, конечно, впечатляет, особенно если вспомнить, как красиво сняты последние кадры: с высокой точки, с вертолета широкой панорамой взята бурная синяя стихия, и маленькая белая яхта, уходящая все дальше и дальше...

А нравственное чувство (ох уж, это русское нравственное чувство, о котором, вопреки силлогизмам Клода Шаброля, московские зрители забыть не могут!), оно ведь совсем о другом твердит! Оно вопрошает о живом мальчике. О мальчике, который по подсказке благородного мстителя стал или мог стать отцеубийцей. Который пойдет под суд и, конечно же, не может быть оправдан (хотя Шарль и заботится о «смягчающих обстоятельствах»), попадет в тюрьму, проведет годы вместе с преступниками... Ведь и эта юная жизнь будет сломлена, изуродована! Конечно, как того и хотел автор, убийцу мальчика убьет мальчик, и тут геометрия торжествует победу. Но это значит, что вслед за гибелью одного прекрасного и невинного мальчика должен почему-то погибнуть еще один, прежде ни в чем не повинный и тоже прекрасный мальчик. И тут геометрия терпит фиаско. И уж не помогут тогда ни апелляции Шаброля к Гомеру (герой фильма в долгой и хорошо сделанной сцене обучает потенциального отцеубийцу пониманию античного рока по «Иллиаде»), ни получившие распространение в западной прессе сравнения шабролевского героя с Гамлетом. Не спасут концепцию фильма и ссылки на Библию. Рассудочно выстроенная и вычисленная ясность жестоко за себя отомстит.

Что же в остатке — коль скоро мы по воле автора фильма попали в царство точных величин? В остатке — бесспорная мощность кардинально важного для всей структуры картины противопоставления интеллигента и буржуа, духовности и бездуховности, разума и быдла. Эта тема прорезает весь фильм — и она порождает лучшие эпизоды, самые интересные кадры. Она дает себя знать не только в прямых столкновениях героя и «зверя», хотя и тут в превосходных моментальных портретах крупным планом просвечивает несовместимость двух этих людей, тем более острая и тем более актуальная, что оба они по-своему типичны, за каждым из них стоит реальность, пусть она и не вмещается в конструкцию фильма, все равно она о себе достаточно внятно заявляет. Мы догадываемся, что как ни отвратителен убийца, тем не менее он страшен вовсе не своей исключительностью, а, напротив, заурядностью, такого человека всякий день можно встретить на улице, он — во всей откровенной низменности его натуры — есть следствие и результат общественной системы, где богом и фетишем стала грубая сила. Да, в нем аккумулирована огромная опасность для человечества — тут необходимо согласиться с социальной диагностикой Шаброля. Существование таких людей, тиражирование этого типа — совсем не пустяк.

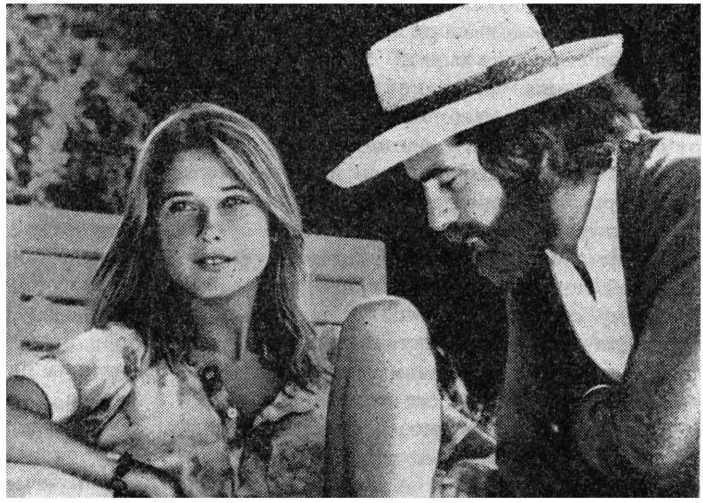
Вот почему я не склонна присоединяться

к тем критикам, которые оплакивают «прежнего Шаброля», Шаброля «Кузенов» и «Милашек», полного иронии и скепсиса. Конечно, те фильмы были более совершенны. Но попытка художника противопоставить социальному злу духовность не смиренную, не пассивную, а готовую атаковать преступника, гуманизм, не довольствующийся одной только иронией и одним только усталым скепсисом, но воинственный, способный насилию противостоять,— попытка эта, пусть далеко не во всем удавшаяся, кажется мне в целом интересной и обнадеживающей.

Кстати, прекрасный эпизод в ресторане, который критиками был воспринят как прилив прежней иронии Шаброля (см., например, статью Ю. Ханютина «Кинематограф паузы» — «Литературная газета», 12 апреля 1972 г.), мне кажется отнюдь не ироническим. Что происходит? Шарль Тенье рассказывает своей возлюбленной, бывшей невольной свидетельницей гибели мальчика, что мальчик этот — его, Шарля, сын. Сцена тяжкая, разговор мучительный. Параллельно же разговору о гибели и о возмездии метрдотель и официантка с ритуальной торжественностью разделывают утку. Крупными планами даны их сосредоточенные лица, профессионально точные движения, ножи, вилки, сама разделываемая утка, наконец. Жизнь идет своим чередом, люди пьют, едят, носят свои пиджаки, ритуал сервировки фирменного блюда соблюдается неукоснительно — а тем временем разбиваются сердца. Поток движущейся жизни неостановим, его напор не может сдержать ни трагедия Шарля, ни строгая геометрия Шаброля — и тогда, когда поток этот прорывается на экран, принося с собой, казалось бы, вовсе несущественные для идеи фильма подробности, тогда, как ни странно, тревога, заключенная в произведении, звучит с особенной силой, воет, как сирена. Тут — не ирония, тут — сигнал смертельной опасности, о которой предупреждает автор.

То обстоятельство, что героем фильма Шаброля оказался писатель, интеллектуал, вполне объяснимо. Грубому насильнику, скоту должен был противостоять настоящий интеллигент. Появление писательницы в центре фильма «Колено Клер» формально мотивировано еще более тщательно. Ибо все, что в фильме происходит, совершается только во имя чисто профессиональных интересов этой самой писательницы, которую играет Аврора Корню. Для очередного романа ей любопытно было бы узнать, какие чувства испытывает молодой мужчина, уже твердо решивший жениться, в момент, когда в него вдруг влюбляется совсем зеленая девочка, еще не девушка даже, подросток. Друг писательницы (его играет Жан-Клод Бриали) по наущению этой дамы, во-первых, влюбляет в себя девочку, во-вторых, разыгрывает нечто вроде романа с ней, в-третьих, обо всех подробностях своих отношений с маленькой Лорой обстоятельно докладывает даме, «поставившей эксперимент». Не будем касаться моральной стороны всей этой коллизии — она слишком очевидна, да и автор фильма, режиссер Эрик Ромер, относится к ней неодобрительно. Заметим только, что бесконечные разговоры писательницы и ее друга, данные долгими, заунывно тоскливыми средними планами, занимают примерно треть всего фильма — и время это потерянное. Особенно если учесть, что Аврора Корню играет литературную даму вполне посредственно, а лицо Жан-Клода Бриали спрятано в модной бороде так надежно, что даже и понять нельзя, выражает ли оно что-нибудь.

Существенно же совсем другое — существенна святая вера Эрика Ромера в истинную тонкость и проницательность двух этих героев, которых он, в конечном-то счете, склонен осудить — ибо нехорошо, жестоко играть молодыми сердцами,— но разглагольствования которых он готов слушать без конца и нас тоже хотел бы заставить к ним прислушиваться. Между тем и герой и героиня говорят чистейший вздор. Понятно, конечно, что если не они сами, то автор фильма уж точно читал Пруста. Но в данном случае об этой эрудированности можно лишь пожалеть, она сталкивает обильное и в принципе экрану противопоказанное словоговорение в сферу, которую можно было бы назвать



«Колено Клер». Клер — Лоранс де Монаган, Жером — Жан-Клод Бриали

пародийной. Но для пародии все это, увы, слишком скучно.

Маленькая Лора, которую герою быстро и легко удалось в себя влюбить, своей очаровательной жизненностью, прямотой, наивностью не просто опровергает, а, можно сказать, сокрушает все претензии фильма на интеллектуальность, многозначительность и глубокомыслие. Даже и самый внешний облик ее — облик длинноногого, неловкого, угловатого подростка (Лору естественно и непринужденно играет молодая Беатрис Роман) — как бы спорит с надоедливой красивостью фильма, снятого так, как снимаются фотографии для рекламных проспектов («Посетите Швейцарию!»), и с обликом пресловутой красоточки Клер, чье имя вынесено в название и чье красивое колено волнует бородатого героя (и об этом он тоже, разумеется, подробнейшим образом рассказывает писательнице: все пригодится, из таких вот подробностей, по глубокому убеждению автора фильма, и создается проза). Колено у Клер действительно красивое, спору нет. Когда герою в результате сложных и подленьких ухищрений удается это колено погладить, его восторгу нет границ, он большего и не желал, ему пора уже ехать к своей невесте, пора жениться... Писательница с жадным интересом слушает его длинный отчет о том, как произошло важное событие — поглаживание колена, которое мы только что видели на экране. И фильм неторопливо ползет к финалу, оставляя боль в сердечке Лоры и уныние в сердцах зрителей.

Если в фильме Шаброля можно угадать желание большого мастера и смелого искателя найти пути к широкой зрительской аудитории, то «Колено Клер» — явная и откровенная претензия коммерческого кинематографа притвориться интеллектуальным, элитарным, выдать себя за настоящее искусство. Каким образом эта попытка, осуществленная с явно негодными средствами и породившая такое вычурное и тоскливое зрелище, могла обмануть французских критиков и получить премию Луи Деллюка за лучший фильм года — можно только гадать. Во всяком случае, «Колено Клер» бесспорно явилось худшим фильмом Недели французского кино в Москве. А неделя ведь короче года...

Правду сказать, меня не оставляет мысль о том, что наши французские коллеги вынесли свой вердикт с затаенной иронией. Ибо всерьез этот фильм может быть воспринят только в одном вряд ли заслуживающем поощрения аспекте — как своего рода эталон буржуазности. Буржуазность явлена тут

и во всем уморительном комизме своих претензий на глубокомыслие, на психологическую утонченность, и во всей твердости своих действительных требований: комфорт — обязателен; делайте, что хотите, но «сделайте нам красиво!». Легкая, все время проскальзывающая тень возможного неприличия — все-таки взрослый, бородатый мужчина пытается играть с чувственностью двух девочек — быстро и стыдливо уступает место вполне буржуазной чопорности и вполне буржуазному здравому смыслу. Никаких серьезных посягательств на ваше достоинство, на ваши представления о приличиях, уважаемые господа зрители! Девочки остаются безгрешными, а если они слегка возбуждены и взволнованы, то это ведь как раз и интересно, не правда ли? Любите ли вы Пруста? А если вы знать не знаете Пруста, то красоту этих озер, этих горных вершин, этих альпийских лужаек, этих вилл, этих фруктовых коктейлей на берегу вы уж, конечно, сумеете оценить. Ведь все это так похоже — как две капли воды! — на прекрасно знакомые вам глянцевитые обложки журналов «Эль», «Вог» и т. п. Тот же блеск, тот же лоск, тот же стиль — успокоительный, бесконфликтный, слегка поддразнивающий безмятежный телевизорно-лакировочный псевдореализм...

Если принимать за точку отсчета фильм, премированный французскими критиками, то все остальные картины Недели могут показаться сравнительно значительными. «Вдова Кудер» поставлена Пьером Гранье-Дефером по роману Жоржа Сименона, но с затаенным желанием дать кинематографу натуралистическую, жесткую правду самой жизни — правду без прикрас, без грима и косметики. Золяистские намерения режиссера отчасти даже и реализованы: Симона Синьоре играет заглавную роль вдовы Кудер с редким и самоотверженным стремлением сделать все для того, чтобы мы и вообразить не могли, что ее героиня еще способна любить и увлекаться. Беспощадно и почти злобно актриса создает неопровержимый портрет женщины старой, некрасивой, грубо и с какой-то особенной провинциальной скаредностью одетой, с движениями резкими, с мужиковатой тяжелой походкой, с мешками под глазами... Именно эта женщина, согласно сюжету, должна загореться поздней, последней, а по мысли актрисы, еще и трагической, еще и великой любовью к мужчине, который годится ей в сыновья, более того — должна вызвать его ответное чувство. Эту задачу исключительной сложности и почти невероятной трудности Симона Синьоре выполняет вполне убедительно, но, увы, в полнейшем одиночестве. Она ведет свою роль в мрачных традициях Золя и отчасти О'Нила. Следить за возрастающим напряжением затаенных эмоций вдовы, за неотразимо меткими подробностями, в которых выражает себя ее интенсивная, смятенная и полная энергии внутренняя жизнь, очень интересно.

Однако партнер Симоны Синьоре в этом фильме Ален Делон задачи такой сложности и такой тонкости на себя отнюдь не принимает. Сказать, что Делон играет плохо, значило бы сказать неправду. Он играет хорошо: естественно, легко, последовательно. Ален Делон в полном соответствии с сюжетом проводит своего Жана, бежавшего из заключения и нашедшего приют у вдовы Кудер, сквозь все те ситуации, которые обозначены сценарием. Жан сперва просто привязался к своей суровой хозяйке, что не помешало ему завязать интрижку с племянницей вдовы, юной и распутной Фелицией, потом полюбил вдову, потом племянница выдала его полиции, ферму окружили, и Жан погиб... Все это сыграно Делоном с высоким профессионализмом, во-первых, и с верностью своему амплуа лирического героя, во-вторых. Но между Аленом Делоном и Симоной Синьоре на экране нет никакого внутреннего диалога, контакта, общения. Трагическим глазам вдовы Кудер и беспощадному золяизму игры Симоны Синьоре отвечают резвые уверенные взгляды Жана и холодноватая, деловитая манера Делона. Он красив, и этого достаточно для того, чтобы сюжет состоялся. Но для того, чтобы состоялась трагедия, к которой клонит Синьоре, этого мало. Более того, замысел актрисы, в сущности, отвергнут игрой

ее партнера. Тем самым разоблачена и несостоятельность попытки режиссера пробиться к жестокой, неприкрашенной жизненности.

Впрочем, традиционная для французской прозы и достаточно уже изученная французским кинематографом тема провинции, здесь, в этом фильме, тоже воспринята неточно и сбивчиво. Режиссер и оператор разрываются между желанием показать, сколь эта провинция бедна и неприглядна, сиротлива и уныла, и склонностью провинциальную жизнь воспеть, опоэтизировать, показать почти как экзотику. Камера обласкивает предместья Дижона, уютные домики, милые сельские пейзажи, меланхолически долго провожает баржи, плывущие по каналу среди низких его берегов, будто по траве, и бедная, скудная природа вдруг прихорашивается, а вся драматическая коллизия фильма, которую намеревались сперва погрузить в суровую прозу, оказывается оправлена в приятную рамочку... И так во всем. Есть попытка связать драму вдовы Кудер с историей, напомнить 30-е годы, пафос антифашистской борьбы. Однако Жан, запутавшийся между соблазнительной племянницей и суровой вдовой, может лишь условно и формально претендовать на какое-то отношение к этой героической теме. В конечном счете бескомпромиссная в своем реализме актерская работа Симоны Синьоре всесторонне подорвана компромиссностью режиссуры. А самая эта робость и половинчатость, которые ощущаются во всех действиях Пьера Гранье-Дефера, вне всякого сомнения, вызваны попыткой найти некую равнодействующую между требованиями подлинного искусства и требованиями кассы. Для искусства — жестокая трезвость Симоны Синьоре, для коммерции — неотразимая привлекательность Алена Делона, для широкой публики — энергичный сюжет Сименона, для элиты — горькая приправа золяизма. В данном случае, однако, остаются разочарованными все: Симона Синьоре не дала состояться эффектному кассовому «боевику», а режиссер позаботился о том, чтобы усилия исполнительницы главной роли не определили характер фильма в целом.

Заключительные титры сообщают нам, что история Жана — история подлинная, что за ней — подлинная биография. Это сообщение, как ни странно, звучит прямым упреком автору фильма, явно испортившему предложенный жизнью сюжет.

«Армия теней» Жан-Пьера Мельвиля связана с историей уже не одной чьей-либо судьбой, а всем своим содержанием. Известный мастер детективного жанра Мельвиль в данном случае выступает в непривычной для него манере: действие развивается медленно, тяжело, внимание режиссера и оператора надолго задерживается на всевозможных деталях и подробностях, непосредственного отношения к фабульной стороне фильма не имеющих. Автор фильма как бы предупреждает зрителей, что прошлое — а речь идет о временах французского Сопротивления — предстанет в его картине во всей своей мучительной реальности, что он, автор, не собирается эту реальность истории динамизировать в угоду занимательности, что он склонен скорее приблизиться к документу, нежели сделать уступку соблазнам сюжетной «закрученности». Бойцы Сопротивления восприняты как армия теней — отсюда не только название фильма, но и его призрачное, сумрачное освещение, которое как бы обесцвечивает цветную пленку и придает всему колориту произведения «теневой», почти черно-белый, вернее, серо-белый и серо-черный характер. Если еще добавить к этому, что почти вся картина снята под непрекращающимся дождем, то станет ясно, сколь последовательно стремились Мельвиль и его оператор к атмосфере унылой, к настроению подавленному, дабы противопоставить этой атмосфере поражения и этому настроению свершившейся катастрофы (действие происходит в 1942 году) неутомимую волю своих персонажей. Прекрасно сняты начальные кадры: гитлеровцы, угрюмо и важно марширующие на фоне наполеоновской арки в Париже. Не менее выразительны и все другие эпизоды, показывающие захватчиков в Париже, и кадры лагеря — в этих и многих других случаях Мельвилю действительно удается создать — сквозь пелену тумана, дождя и сквозь сум-

рачность освещения — впечатление кинодокументов, с блеклой достоверностью которых умышленно введены в резкий контраст яркие, броские по цвету эпизоды лондонского кабачка, где лейтенанты-женщины и лейтенанты-мужчины браво отплясывают под грохот бомбардировки...

Главную роль в этой картине, роль Филиппа Жермье, играет Лино Вентура, артист, хорошо знакомый нам по фильму того же Мельвиля «Второе дыхание» (фильм демонстрировался в Москве во время предыдущей Недели французского кино). У Лино Вентуры своеобразная внешность: коренастая, сильная фигура, тяжелое, значительное и массивное волевое лицо. Ничего специально актерского и специально героического в этом волевом лице нет — напротив, Лино Вентура выглядит не столько человеком экрана, сколько человеком из толпы, отобранным, быть может, по принципу типажности. С точки зрения достоверности и жизнеподобия, появление этого именно актера в центре «Армии теней» явилось в своем роде вполне принципиальным: в ленту, претендующую на достоверность и документальность, Вентура вписывается более чем естественно. Он достоверен. Он — и это можно сказать тоже с полной определенностью — легко и прочно вступает в контекст времени. Да, это человек «оттуда», из той поры, и кажется даже, что «сороковые, роковые» наложили неизгладимый отпечаток на его лицо.

Итак, стилистически фильм обладает определенной цельностью. Однако стилистическое решение само по себе еще не содержит в себе ни концепции истории, в данном случае необходимой (ибо история есть содержание картины, ее предмет), ни кинематографической формы. Мельвиль отказывается от напряженности приключенческого жанра, слишком часто обслуживающего в последнее время историческую тему. Мельвиль отказывается далее от опыта французской экзистенциалистской трагедии, рожденной войной и оккупацией, справедливо полагая, по-видимому, что опыт этот уже исчерпан до дна. Что же он предлагает взамен отвергнутых концепций и изношенных форм? Да ничего. Он просто вяжет один за другим эпизоды романа Жозефа Кесселя (на основе которого сделан фильм) в длинную вереницу иллюстраций. Во всех этих эпизодах участвует Лино Вентура — он один из вожаков Сопротивления, он делает свое дело: борется, спасает, спасается, стреляет и т. д. А коль скоро концепции прошлого у режиссера нет и форма, в которой явлена будет нам история, не найдена, то и героя в фильме, героя, как человека, с деятельностью и борьбой которого сопряжены наши представления об идеале, не оказывается.

Главным содержанием твердой и мастерски выполненной работы Лино Вентуры становится профессионализм. Мастерство деятельности подпольщика служит единственным объектом и единственной целью мастерства актера.

Если же спросить Филиппа Жермье, во имя чего он, собственно, действует, какой он смысл вкладывает во все свои такие уверенные, такие профессионально экономные и точные поступки, массивное волевое лицо Лино Вентуры скорее всего выразит растерянность. Профессионализм и авантюризм даны как самоцель, они не смыкаются с идеей борьбы. Каждый эпизод — сам себе центр и со следующим эпизодом соотнесен только хронологически: сперва один побег, потом другой, одна схватка, потом другая... Отделаться от впечатления, что этот самый Филипп Жермье мог бы с той же сноровкой и с той же ловкостью работать в пользу армии нашествия, невозможно.

Однако и это не самое досадное. Как справедливо заметил Ю. Ханютин в «Литературной газете», коллизии фильма (именно потому, что идеалы тут заменены приемами, а героическая борьба представлена как длинная серия авантюр) постепенно обретают двусмысленность, грани между порядочностью и подлостью, между героизмом и предательством становятся весьма подвижными и зыбкими. Я бы добавила, что в том странном мире волевых профессионалов авантюризма, который создал Мельвиль, господ-

ствует — почти безраздельно — лютая скука. Героика задыхается и вянет в этих длинных, обстоятельно развернутых, а в сущности — совершенно бессодержательных эпизодах. История может и умеет сама за себя говорить языком своих собственных документов. Когда же от имени истории претендует говорить художник, он как минимум должен знать, что хочет сказать.

Шаброль стремится из сферы интеллектуальных проблем спуститься на уровень массового кинематографа и дать коммерческому прокату, пусть в несколько упрощенном и схематизированном виде, актуальную и трудную проблематику, а главное, формальную изощренность, которой достигли мастера-экспериментаторы. Мельвиль, напротив, движется от популярного и захватывающего детектива к серьезности и многозначительности искусства, по внешности как бы отнюдь не заинтересованного ни в кассе, ни в общедоступности. Более того, самая скука, расплывающаяся по залу и лишь изредка нарушаемая ненадолго возникающей остротой тех ситуаций, когда герои «Армии теней» рискуют жизнью (ведь и эта готовность ставить свою жизнь на карту как бы входит в число их профессиональных обязанностей),— эта скука рассматривается едва ли не в качестве непременной спутницы «серьезного искусства», а может быть, даже — как ни забавно это звучит — в качестве самого убедительного доказательства весьма значительных намерений режиссера.

«Мания величия». Дон Саллюстий — Луи де Фюнес, Рюи Блаз — Ив Монтан

Постановщики комедий независимо от того, работают ли они на «рынок» или на «рафинированную публику», вынуждены все же скуки остерегаться. Чувство чистоты жанра, в принципе очень тонкое у французов, во всех случаях предполагает, что комедия будет по меньшей мере весела, а еще лучше — ежели окажется уморительно смешна. Жерар Ури, который поставил по романтической драме Виктора Гюго «Рюи Блаз» свой фильм «Мания величия», как раз очень хотел бы, чтобы зрители задыхались, просто подыхали со смеху, хохотали до упаду. И сюжет «Рюи Блаза» берется тут, конечно же, не всерьез, а всего лишь как повод для вольной и пародийной импровизации. Если режиссер Жерар Ури, автор таких шикарных, с размахом сделанных комедий, как «Разиня» и «Большая прогулка», в титрах своей новой ленты объявляет — с самым серьезным видом — благодарность Виктору Гюго за участие в создании фильма, то можно не сомневаться: на этом почтительное отношение к классику и закончится, из его романтического сюжета Жерар Ури извлечет неожиданные грубости фарса и шалости водевиля.

Романтическая фантазия Гюго возбуждает озорную фантазию режиссера. Действие про-

исходит при испанском королевском дворе? Вот и прекрасно. Значит, будет король, будет и королева, будет — коль скоро он есть в списке действующих лиц у Гюго — и знаменитый дон Сезар де Базан, почему бы и нет? Однако все эти условные фигурки понадобятся нам только для того, чтобы ими — и с ними — играл Луи де Фюнес, чьи трюки, ужимки, гримасы так нравятся публике. Тем более что костюм испанского гранда Луи де Фюнес еще не носил, а ведь, скажем прямо, это обстоятельство немаловажное, если учесть, что речь идет об актере, который всегда остается самим собой, всю жизнь играет, в сущности, одну роль. Для Луи де Фюнеса новый, непривычный костюм — это целое море новых возможностей. Костюм испанского гранда хорош еще и тем, что он мешает движениям актера, что в этом костюме можно запутываться, а потом — из него выпутываться...

Короче говоря, начинается давно знакомая кутерьма, только «в испанском стиле». Чтобы положение Луи де Фюнеса было уже вне всяких сомнений комическим, смехотворным, он получает при дворе испанского короля сразу две должности: он и министр финансов и «по совместительству» начальник королевской стражи. Наконец, этому вельможе-совместителю, сварливому, всемогущему, энергичному, скупому и подозрительному дону Саллюстию, в слуги дан величавый, крупный Рюи Блаз, которого играет Ив Монтан.

Конечно, такое «распределение ролей» само по себе пародийно и буффонно. В романтической-то драме министра непременно играл бы Монтан, а его слугу — де Фюнес. А мы вот — заранее предвкушая хохот, радуется Жерар Ури — сделаем все наоборот! Пусть слуга будет величав и медлителен, как министр, пусть министр будет динамичен, пронырлив и изворотлив, как слуга! Буффонный контраст этот поначалу действительно забавляет. Но скоро он становится утомительно надоедливым — прежде всего оттого, что Ив Монтан с комической стихией не в ладах, а в фарсовой суматохе чувствует себя просто неловко. Он мог бы еще иронически усмехаться, с тонким юмором выпутываться из нелепых коллизий, давая зрителям понять, что в самом-то деле его герой — очень и очень умный человек, только случайно оказавшийся в фарсовой ловушке, мог бы просто потому, что у Ива Монтана усталые, серьезные глаза, а глаза, как известно, не загримируешь... Но если рядом герой де Фюнеса с его беспросветно и бесконечно глупыми вытаращенными глазами, с его знаменитым гиперболическим носом, с его способностью — и обязанностью — неутомимо действовать, быть азартно предприимчивым и всегда попадать впросак, то тут, согласитесь, тонкому юмору и мягкой иронии применения нет.

Проблема партнера для де Фюнеса, которую Жерар Ури в данном случае должен был разрешить, осталась открытой. Дело ведь в том, что по самой природе своего веселого и бурного дарования и по своему амплуа Луи де Фюнес в центре комедийного действия стоять не может да и не должен. Амплуа де Фюнеса — второй комик, и фарсовая функция его состоит в том, чтобы, всячески подталкивая действие, его тормозить, мешать его развитию, хитря и интригуя, двигать сюжет не вперед, а назад, ставить палки в колеса своему партнеру, первому комику, чья миссия — идти впереди сюжета и вести его дальше и дальше вопреки всем козням, каверзам и оплошностям второго комика. Эта система отношений — система древняя, ее условия прекрасно выполнялись, допустим, тем же де Фюнесом, когда первую комическую скрипку держал в руках несравненный Бурвиль. Ив Монтан, артист кинематографической драмы, аккомпанирует фарсовым проделкам Луи де Фюнеса довольно вяло. А сам де Фюнес, оказавшись главным и единственным комиком этой картины, доказывает только, что второй комик, увы, первым быть не может.

Занять в комическом кинематографе такое место, какое занимали Фернандель или Бурвиль, Луи де Фюнес не вправе, ибо он только изобретателен, только владеет всеми приемами

комедийного мастерства, но не владеет сокровенной тайной комедии, не наделен особенным и непостижимым, в сущности, даром извлекать смех «из ничего», без всяких трюков, без всяких приемов, без всяких изобретений. Луи де Фюнес — превосходный мастер смеха, но только мастер. Он смешон внешне, он способен извлечь максимум смеха из хорошо организованной комической ситуации, из любого трюка. Бурвиль и Фернандель внешне были вовсе не смешны, и комедийные трюки, которые они выполняли легко и простодушно, были для них вполне возможны, но отнюдь не обязательны. Просто неистребимый — то грустный, то легкий, то эксцентрический, то полный поэзии — затаенный жизненный юмор был природным свойством этих великих талантов, которых недавно лишилась Франция. Освободились сразу две вакансии — Луи де Фюнес ни одну из них занять не может, при всем его, повторяю, бесспорном мастерстве. Ушли поэты, остался исполнитель. Что и доказано «Манией величия».

Надо отдать должное Жерару Ури: ограниченность комедийных возможностей де Фюнеса он понял или почувствовал, а потому предпринял на протяжении фильма несколько попыток хоть ненадолго вернуться к романтическому стилю Гюго и сыграть на эффектных контрастах между фарсом и возвышенностью. Но коль скоро и весь «испанский» двор и вся «турецкая» каторга изображены с аляповатостью, достойной воображения господина Журдена, то и все «роковые» страсти (Рюи Блаз влюблен в королеву, которую играет Карин Шуберт, королева же влюблена в красавчика дона Сезара де Базана, явленного нам в исполнении Габриэле Тинти) выглядят столь же аляповато, сколь же холодно и условно. В конечном счете вокруг Луи де Фюнеса, который буквально из кожи лезет, чтобы нас рассмешить, возникает какая-то уже скорее театральная, нежели кинематографическая вампука.

Другая комедия, которая включена была в программу Недели французского кино, генетически связана отчасти с театром абсурда, отчасти — с эстрадной эксцентрикой. Она называется «Рассеянный», и в ней Пьер Ришар выступает сразу в трех ипостасях: он и автор сценария, и режиссер-постановщик, и исполнитель главной комической роли. Его герой, молодой человек неприметной наружности, в костюме канареечного цвета, явился в Париж из провинции. Первый же эпизод как бы поясняет название фильма; молодой человек намеревается взять такси, садится в машину, но его чемоданы остаются на асфальте. Он возвращается, берет другую машину, укладывает свои чемоданы, что-то внушает водителю, такси уезжает, а владелец чемоданов остается... Потом, когда ему наконец, удается соединить вместе такси, чемоданы и свою собственную особу, рассыпает какие-то бумаги... За его эволюциями с нарастающим комическим ужасом следит полицейский, молодой человек замечает его взгляд и почему-то бросается обнимать полицейского. Вся эта партитура комических происшествий напоминает приемы классической комедийной ленты начала века, но разыграна с почти балетной грацией и легкостью.

Дальнейшие похождения молодого Пьера Малаке́ (так зовут героя) сперва ведутся в том же эксцентрическом регистре. Точно так же, как и посадка в такси, тщательно и разнообразно комически отработаны невероятные нелепости, которые совершает герой в кабине лифта — он, как выясняется, прибыл к цели, в оффис, где по протекции должен получить место. Шеф этого огромного учреждения, занимающегося рекламой, любовник матери нашего героя. Ради своей возлюбленной он готов принять на работу этого нелепого парня. Однако шеф еще не знает, на что способен его новый служащий, к лицу которого словно приклеена безмятежная неземная улыбка.

Между тем трюки, которые совершает Пьер Ришар, становятся все причудливее, а общая атмосфера фильма постепенно сгущается. Абсурдные поступки нового служащего идут как бы в параллель с деловитой абсурдностью всей деятельности рекламной конторы. Шеф привык к повседневному бреду

своей фирмы, но бредовые идеи молодого протеже воспринимает с нарастающим ужасом. И то сказать, новый клерк сперва терроризирует весь респектабельный оффис, а потом и всю столицу Франции, он устраивает на улицах Парижа какой-то дикий «хеппенинг», сотни людей держат каждый в руке по яйцу и каждый норовит разбить это яйцо об лоб первого встречного — и все это, видите ли, новая «шоковая» форма рекламы, изобретенная Пьером Малакѐ! Но и эти шутки кажутся невинными после того, как в очередной рекламной свалке, учиненной все тем же улыбающимся юнцом, задушенная толпой, погибает девушка. Страшные шуточки шутит наш клерк!

Однако и мир, его окружающий, тоже порой искажается мрачными гримасами. Вот невинная вроде бы сцена обеда. За столом сидят люди и едят. Камера крупными планами показывает страшные жующие рты, толстые потные пальцы. Автор фильма видит почти гротескно лезущий вперед кошмар этой объедающейся, поглощающей жратву, но не забывающей и денежки считать, словно автоматизированной, машинальной и уже потому очевидно бессмысленной, абсурдной буржуазности. Автор фильма как будто хочет нам сказать, что вот этому повседневному абсурду пресыщенного буржуа он и противопоставляет своего эксцентричного, дерзкого — при всей невинности выражения лица — и озорного героя.

Абсурдности жизни должна возразить взбунтовавшаяся, вышедшая из повиновения и агрессивная в своей эксцентриаде личность. Бывший «маленький человек» становится организатором странной дьяволиады. Такова, вероятно, исходная посылка всего произведения, и в этом замысле сталкиваются уже традиционные формы театра абсурда, эксцентрическая манера исполнителя и та самая трижды «р-р-революционная» идеология молодых западных экстремистов, которые бунтуют до тех пор, пока не получают достаточно выгодные должности.

Замысел, однако, не получает мало-мальски убедительного художественного воплощения, ибо все нарастающая, все усложняющаяся и все более устрашающая серия трюков не складывается в сколько-нибудь осмысленное целое. Герой, хотя он все время, кажется, стремится возмутить общественное спокойствие, хотя он и творит свои фантастические «хеппенинги» прямо на улицах Парижа, тем не менее не вызывает не только общественного гнева или негодования, но и никакого общественного интереса. Сильные «мира того» просто не обращают внимания на его экстремистские эскапады. Конфликт между абсурдным обществом и «взбесившимся одиночкой» так и не завязывается. Они обедают и подсчитывают свои барыши, он проделывает свои фокусы, они сами по себе, он сам по себе. В итоге, вся эта фантастическая дьяволиада остается огромным кукишем в кармане.

Правда, шеф рекламной конторы не знает, как избавиться от нового служащего. Правда, родная мать, которая услаждает досуги этого шефа, тоже рада бы куда-нибудь сплавить своего невозможного отпрыска. К счастью, клерк увлекся хорошенькой девушкой, к счастью, она его полюбила. Старшие покупают младшим два билета на самолет и отправляют их — с глаз долой! — в Америку. Юные возлюбленные уже сидят рядом в салоне воздушного лайнера и мило воркуют, пожилые возлюбленные стоят на поле аэродрома с блаженными лицами — наконец-то избавились! Но вот самолет взлетает. На трапе, оставшемся посреди летного поля, мы видим знакомую фигуру нашего клерка. Итак, он не улетел. Итак, комедия продолжается?

Однако это ее конец. Ибо эксплуатировать дальше все те же приемы уже невозможно, а смысла этой эксплуатации не видно. Видны лишь несомненные — и реализованные только отчасти — комедийные возможности даровитого артиста, видны громоздкие очертания замысла, который он явно хотел бы выполнить легко и грациозно, но который тяжело и грузно распался у нас на глазах.

Ибо и в этом фильме, как и почти во всех фильмах Недели, есть затея, но нет идеи, есть определенная стилистическая окраска,

«Рассеянный». Пьер Малакé — Пьер Ришар

но нет прочной и органичной, снайперски точно угаданной кинематографической формы.

Но среди показанных в Москве картин была одна поистине прелестная и по-настоящему французская, сделанная с утонченным изяществом и юмором, пронизанная солнцем и отличающаяся той самой ясностью и завершенностью, которые традиционны для искусства Франции. Речь идет о кинематографическом дебюте 28-летнего Жан-Пьера Блана, который дал своему первому произведению название намеренно не завлекательное, скромное: «Старая дева». Во французских рецензиях на «Старую деву» вспоминали о Тати, говорили, что молодой режиссер Жан-Пьер Блан подхватил и продолжил интонацию автора известных «Каникул господина Юло». Да, какое-то сходство тут, вероятно, есть — та же улыбка, сердечная и мягкая, и та же быстрая наблюдательность в деталях, в психологических нюансах, и та же, наконец, ирония, очень добрая, лишенная горечи. Но я бы сказала, что фильм Блана ближе к жизни, к натуре. И не только потому, что местом действия, принципом съемки и, можно сказать, сюжетом фильма является именно натура: природа — прекрасная, а люди на фоне этой природы — немного смешные, вполне банальные, обыкновенные. Но еще и потому, что главным творческим импульсом Блана было наблюдение, а не концепция, как у Тати. Попросту говоря, произведение Блана непосредственнее. Оно сделано как бы из ничего: просто художник «выехал на натуру», смотрел на проходивших мимо людей, на мир, на пляж, на быт маленького несуразного отеля и все эти свои впечатления очень тщательно, помня и о ритме и о форме, перенес на экран. Так поступали в живописи импрессионисты. Можно расслышать в пронизанных паузами диалогах фильма близость к Чехову — есть, в самом деле, и чеховское чувство юмора, и чеховская атмосфера в этом фильме; но мне лично, когда я смотрела «Старую деву», чаще вспоминался

не Тати и не Чехов, а Огюст Ренуар. Пронизанность всего видимого мира солнцем; восхищенное любование предметной, материальной красотой — будь то галька на пляже или надкусанное яблоко, несколько раз появляющееся в кадре, нарядная девочка на велосипеде (которая вовсе не нужна по сюжету, но составляет неотъемлемую часть всей жизни фильма), общее колористическое решение, которое состоит в том, чтобы при безусловной верности натуре цвет все-таки определенным образом организовать и выбрать, создать гармонию красок, найти лейтмотивы фильма именно в цвете и эти лейтмотивы между собою согласовать,— все это весьма напоминает технику импрессионистов и прежде всего именно Ренуара.

Вот, например, розовый (цвет «фрез», тот самый, который любил Ренуар) мохнатый пеньюар колоколом, под которым Анни Жирардо раздевается и одевается на пляже. Этот розовый купол, украшенный золотистой женской головкой, на фоне бледно-золотистого пляжа, в свете солнца, в центре кадра повторяется в фильме несколько раз, и это мотив чисто живописный, игра колорита тут — главная цель.

В одном из интервью Анни Жирардо сказала, что выкрасила себе волосы для этого фильма, стала блондинкой, чтобы «сделаться более стандартной» по женскому типу. Возможно и даже наверняка, эти соображения имели место. Но, думаю, не менее существенны и задачи колористические, подразумевавшие согласование внешности героини фильма с цветом и светом солнца и контраст с темной шевелюрой партнера Жирардо, артиста Филиппа Нуаре.

Актерский дуэт Анни Жирардо, которая играет 35-летнюю «старую деву», строгую, необщительную скромницу по имени Мюриэль Бушон, и Филиппа Нуаре, который играет добродушного и крайне общительного увальня, некоего Габриэля Маркасю, случайно застрявшего в крохотном курортном городке,— замечательный этот дуэт и составляет внутренний психологический сюжет картины, суть которого — невольное, робкое, целомудренное пробуждение поздней — но первой! — любви.

Автор фильма дал не лишенное юмора изложение этого сюжета. Когда его спросили, в чем состоит главная тема «Старой девы», Жан-Пьер Блан ответил без запинки: «Некоммуникабельность. Это слово приводит меня в ужас, но оно выражает внутреннюю драму большинства из нас. «Старая дева» — это история двух одиноких и целомудренных существ, чувствующих себя не в своей тарелке, которых случай соединяет на маленьком морском курорте, на берегу, в августе. Между ними рождается чувство, но диалог при этом не меняется. Эта старая 35-летняя дева привыкла быть замкнутой и не верит, что она может понравиться мужчине. О чем могут говорить на пляже в августе незнакомые люди? Произносить общие фразы. Разговаривать, чтобы ничего не сказать. И вот на протяжении всего фильма, на протяжении всего отпуска герои разговаривают о ничего не значащих вещах, чтобы скрыть самое существенное. «Старая дева» выражает то, как мы живем в реальности. Это — неореализм, но с некоторой примесью карикатуры. Все построено на контрастах. Зрительные образы противоречат словам, диалоги контрастируют со зрительными образами. Вот, скажем, две девушки, которые прямо-таки сжигают себя на пляже и мечтают о зиме. Похоронная процессия, которая движется перед свадебной процессией. С иголочки одетые люди идут мимо оголенных купальщиков. Мир, в котором мы живем,— это мир контрастов. Я клянусь вам. Посмотрите вокруг себя. Мой фильм — чуть-чуть карикатура. Это — меланхолическая комедия».

Позволим себе в чем-то и не согласиться с автором, Жан-Пьером Бланом. Его скоропалительное определение «некоммуникабельность» отнюдь не кажется убедительным, оно звучит как «общее место», как стертое клише, которыми пересыпана речь героев фильма. Какая там некоммуникабельность! Фильм прямо-таки переполнен общением. Ведь Филипп Нуаре — это воплощенная доверчивость, сама общительность. Что же касается герои-

ни, которую играет Анни Жирардо, то ее чопорно сжатый рот (столь характерно и страстно очерченный) выражает подавленную, но прямо-таки рвущуюся наружу жажду общения и близости. И тогда, когда она с ритуальной торжественностью ест мороженое; и тогда, когда, в очередной раз совершая переодевание под своим розовым куполом-балахоном, так торопится поскорее надеть (или снять!) общеизвестные детали пляжного туалета, что от напряжения таращит глаза и сжимает плотно рот; и, наконец, когда она аккуратненько сидит на гальке рядом со своим случайным знакомым и помалкивает. Все это сыграно с тонким юмором, точной правдивостью и психологически весьма изящно.

И Анни Жирардо и ее партнер Филипп Нуаре, который играет милого, полного, достаточно нелепого и неоспоримо обаятельного увальня средних лет,— оба буквально распираемы жаждой общения, хотя, конечно же, сдерживаемы рамками правил приличия и хорошего тона, для них совершенно обязательных и непременных. Автор фильма прекрасно видит всю банальность своих персонажей, более того, он этой банальностью упоен, ею вдохновлен и восхищен — ибо ему-то как раз и важно показать, как меняются банальнейшие души от прикосновения любви. Более того, ему удается дать нам почувствовать, что любовь эта — свежая, первая, что сквозь кору привычных — и совершенно пустых — форм общения (чего стоят одни только несколько раз повторяющиеся обеды в столовой этой жалкой гостиницы, когда персонажи серьезно разглядывают каждое блюдо, едят либо с удовольствием, либо нехотя — все существенно в их несущественной жизни!), сквозь рутину давно усвоенных привычек и автоматически выполняемых движений пробивается взволнованный диалог двух сердец. Слова пусты, повторны, их значение ничтожно, а то, что скрыто за словами, значительно и происходит впервые. Вот они сидят на белом бакене посреди моря, спустив ноги в воду, глядят прямо перед собой и обмениваются стертыми фразами, а диалог идет мимо слов, мимо фраз...

«Старая дева». Мюриэль Бушон — Анни Жирардо

Итак, банальность и ее преодоление, а вовсе не пресловутая «некоммуникабельность». Контрасты, о которых упоминает автор, действительно многое дают его произведению, только и тут он напрасно пытается придать этому термину некоторое философское и универсальное содержание. Речь идет о контрастах в гораздо более скромном, но от этого, мне кажется, ничуть не менее значительном смысле. По набережной спокойно

и важно идет мужчина в добротном синем костюме. Он движется по горизонтали первого плана, а за ним — в глубине кадра — обнаженные тела на солнечном пляже. Этот внезапный и такой естественный, совершенно непроизвольный контраст не обладает, увы, философским содержанием. Но ощущение реальной жизненности происходящего он с собой приносит.

Меланхолическая комедия с легким налетом причудливости — вот чего искал и вот что сумел создать на экране дебютирующий режиссер. Искусством карикатуры он и правда владеет в совершенстве. Стоит только взглянуть на пастора, на его массивное и мясистое сытое лицо, на маленький крестик, скромно притаившийся в петлице пиджака, на полубезумную истеричку, жену этого пастора, на странного, тоже, как говорится, «с приветом», портье отеля, на хорошенькую соблазнительную горничную, пытающуюся совратить высокопорядочного и стеснительного героя, на официантку, торопливо швыряющую постояльцам тарелки с едой и где-то на полпути между кухней и залом ресторана успевающую броситься в объятия своего любовника, чтобы понять, что все это быстрые и меткие, врасплох вырванные из самой действительности карикатуры. Их функция проста: они должны дать нам почувствовать едва ли не фантастическую изнанку этой тихой, мирной, обыденной и заурядной жизни недорогого захолустного курорта. В довершение всей картины в столовой отеля появляется однажды лысая девица! Она останавливается в глубине кадра, привлекая к себе общее, однако осторожное — ничему удивляться не следует, это дурной тон! — и настороженное внимание и как бы завершая собой карикатурный слой произведения.

В атмосфере нелепости отеля только два человека нормальны: боящаяся мужчин «старая дева» с поджатыми губами, и добродушный простак Габриэль, которому надлежит, будем надеяться, разбудить спящую красавицу.

А может быть, и весь французский кинематограф нуждается в том, чтобы его разбудили?

На этот вопрос я, впрочем, ответить не берусь по той простой причине, что семь фильмов Недели не дали достаточно внятного представления о тех процессах и исканиях, которые происходят в настоящее время во французском кинематографе. «В ожидании кино» прошла эта Неделя и дала весьма скудные в целом впечатления. Если подвести итоги, то мы получили один талантливый, но весьма спорный по своей концепции фильм Шаброля и одну бесспорную художественную удачу — изящно сделанную, тонкую и поэтичную картину молодого Блана.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Сценарий

Акира Куросава

Под стук трамвайных колес

Литературная запись Л. Завьяловой и М. Доля

Лачуга Рокутяна

Лачуга, в которой живет Рокутян,— крохотная лавчонка. Она стоит, сдавленная с обеих сторон такими же харчевнями и убогими питейными заведеньицами, теснящимися вдоль узкого переулка. Мать Рокутяна, Окуни, готовит тэмпура. Однако стряпня ее имеет лишь отдаленное сходство с этим излюбленным в Японии блюдом. Просто это жареные в тесте овощи. В комнатушке с глинобитным полом аккуратно расставлены посуда и продукты, необходимые для приготовления тэмпура. Отсюда в маленькую кухню ведет изогнутый коридорчик тоже с глинобитным полом, выходящий в задний дворик. Небольшая жилая комната застелена обычными соломенными матами — татами. Обстановка самая непритязательная: комод, шкаф для посуды, ящик, набитый каким-то хламом, на котором стоит буддийский домашний алтарь.

Закуток, где Окуни готовит свою тэмпура, и жилая комната отгорожены друг от друга залатанной бумажными квадратиками раздвижной дверью — сёдзи. И эта дверь, и створки шкафа, и вся стена, отделяющая эту комнату от соседней, сплошь заклеены бесчисленными рисунками, изображающими трамвай. Некоторые из них уже поблекли, но есть и совсем свежие: одни нарисованы карандашом, другие — жирной пастелью; иные лишь отдаленно напоминают трамвай, другие, тщательно раскрашенные,— с очень точными деталями. Несмотря на примитивное мастерство художника, рисунки эти чем-то трогают зрителя.

Рокутян и его мать Окуни молятся, опустившись на колени перед домашним буддийским алтарем. Окуни зажгла лампадку, ароматные тоненькие свечи и начинает громко произносить слова сутры, состоящие всего из одной коротенькой фразы; вряд ли смысл молитвы понятен ей.

Окуни на вид лет сорок. Сухие волосы ее гладко зачесаны и собраны в небольшой пучок на макушке. В глазах выражение безнадежного отчаяния. Она ударяет по деревянным брусочкам в такт произносимой сутры.

Сыну ее, Рокутяну, вероятно, лет четырнадцать или пятнадцать. У него большая широколобая голова и удивительно кроткое лицо. Оно напоминает лица каменных божков Дзидзо, стоящих на обочинах проселочных дорог. Но в кротости лица мальчика есть какая-то странная, несколько неестественная сосредоточенность. В своем старании не отставать от матери он невольно проглатывает отдельные слова молитвы, которую твердит вслед за ней громко и нараспев, в такт постукиванию брусочков.

— Нан-мё, Рэн-гё, нан-мё Рэн-гё...

В паузах между словами сутры Рокутян благоговейно сгибается в глубоком поклоне перед алтарем и все снова и снова обращается с мольбой к Будде:

— Великий и милостивый Будда! Мне жаль, что я часто надоедаю тебе, но, пожалуйста, помоги мне и сделай так, чтобы к маме снова вернулся ее рассудок. Нан-мё Рэн-гё.

Окуни перестает молиться, когда он говорит. Она опускает голову, видно, что силы покидают ее, и смотрит на Рокутяна страдальческими глазами. Тогда Рокутян тоже умолкает и участливо вглядывается в лицо матери.

— Ну, что ты всегда смотришь на меня так, мама? Что тебя тревожит? — допытывается он.

Мать тяжело вздыхает:

— Да ничего, мой мальчик. Ничто меня не тревожит.

— Но все-таки... — настаивает Рокутян.

Он смотрит с жалостью на печальное лицо матери и снова сгибается в глубоком поклоне перед алтарем, шепча свою молитву:

— Прошу тебя, великий и всесильный Будда... Я знаю, что надоел тебе и ты устал от моей назойливой просьбы, но, пожалуйста, смилуйся и помоги нам. Нан-мё Рэн-гё! Нан-мё Рэн-гё!

Окуни делает над собой усилие и снова нараспев начинает читать сутру, постукивая деревянными брусочками.

В это время старые настенные часы издают дребезжащий звон. Семь часов. Рокутян бро-

сает на них испуганный взгляд.

— Ох, черт возьми! Хоть я дежурю сегодня и во вторую смену, но все равно мне нужно торопиться. Последнее время парни из ремонтного цеха стали работать из рук вон плохо, и у меня уходит уйма времени на осмотр и проверку вагона.

Все еще ворча себе что-то под нос, Рокутян поспешно опускается на глинобитный пол кухни, открывает нижние дверцы шкафчика — там в глубине стоит ящик из-под мандаринов, где рядом с кувшинчиком с отбитым носиком для соевого соуса лежат аккуратно сложенные замасленные рабочие перчатки. Рокутян торжественно вынимает из ящика эти реально существующие предметы, но затем с удивительной правдивостью в движениях, подобно искусному миму, извлекает предметы, которые, видимо, существуют только в его воображении. Он с важным видом засовывает за пояс воображаемый реостат, сует в карман воображаемую табличку со своим именем, застегивает ремешок воображаемых ручных часов, надевает воображаемую форму вагоновожатого и наконец поднимает правую руку к воображаемой фуражке, прощаясь с матерью, которая наблюдает за ним с той же неизъяснимой печалью в глазах.

— Ну, я пошел. Сегодня я должен сделать восемь рейсов до обеда и еще восемь после. Словом, я вернусь только к вечеру.

Рокутян привязывает к поясу завернутый в бумагу завтрак, который заботливо приготовила ему мать, и с усилием открывает плохо поддающуюся отсыревшую дверь, ведущую на задний дворик.

Окуни гасит лампадку и поднимается с татами, затем медленно обводит глазами стены, сплошь заклеенные рисунками с изображением трамвая. Для Окуни этот мир и мечты Рокутяна — невыносимо мучительная действительность.

Пустырь

Когда-то тут велись мелиоративные работы, потому что с одной стороны пустырь отгорожен бетонной дамбой, а с другой высится гора мусора. Здесь валяются покрытые рыжей ржавчиной куски металла, прогнившие доски, искореженные балки — словом, всевозможный хлам. Настоящая свалка. Невеселый пейзаж...

В одном из уголков пустыря расчищен небольшой участок, метров двадцать длиной. Это довольно правильный прямоугольник, вымощенный битыми плитками и кирпичом. Совершенно очевидно, что чьи-то руки немало тут потрудились.

Сюда через горы мусора ведет узкая извивающаяся тропинка. Рокутян привычно спускается по ней к расчищенному прямоугольнику.

Это трамвайный парк, созданный его воображением. А в парке стоит вагон трамвая. Тоже детище его фантазии. Держа кувшинчик для соевого соуса в одной руке, а в другой несуществующие отвертку и плоскогубцы, Рокутян входит в свой парк и очень деловито начинает осмотр «трамвая».

Он то хмурится, то щелкает языком, присаживается на корточки, чтобы проверить ось колеса или муфту сцепления.

Рокутян с возмущением качает головой и сердито бурчит:

— Ну и лодыри же эти ремонтники. Ничего толком не могут сделать!

Он что-то подкручивает отверткой, что-то подтягивает плоскогубцами, пробует ногой там, где должны быть подшипники, затем смазывает их маслом из воображаемой масленки и снова качает головой, недовольно щелкая языком.

— Но надо отдать должное и моему вагону. Он ведь немало поездил на своем веку и порядком уже износился... не совсем справедливо поэтому так уж ворчать на ремонтников и всю вину сваливать только на них...

Вздохнув, Рокутян поднимается по ступенькам в несуществующий вагон, занимает место у пульта управления и вставляет несуществующую табличку со своим именем в такой же несуществующий держатель.

Впрочем, стоит ли продолжать описание трамвая, которого нет в действительности? Наш взгляд прикован к лицу стоящего за пультом управления Рокутяна. Оно необы-

чайно серьезно и сосредоточено. Перед нами самый умелый, самый опытный вагоновожатый в мире... И, глядя на него, мы невольно начинаем ощущать реальность происходящего на наших глазах трудового процесса.

Рокутян ставит реостат к контроллеру, затем быстрым движением берется за ручку тормоза, проверяя, нет ли в нем каких-либо неисправностей.

— В порядке! — радостно шепчет он.— Поехали!

Он упоен своими действиями, страстно увлечен работой и горд собой. Левой рукой он переключает скорость, а правой цепко держится за ручку тормоза. Медленно трогаясь с места, он начинает подражать голосом стуку трамвайных колес:

— До-дэс-ка-дэн, до-дэс-ка-дэн!

— Сумасшедший трамвайщик! Сумасшедший трамвайщик! — вдруг раздаются детские голоса.

Его дразнят ребята, бегущие в школу по другую сторону мусорной свалки. Но Рокутян никого не видит и, должно быть, не слышит ничьих слов. Он напряженно смотрит вперед, полностью отдаваясь своей работе, лицо его по-прежнему напряженно и сосредоточенно.

Через пустырь, превращенный в мусорную свалку, между предметами, давно потерявшими свой первоначальный вид, пролегает хорошо протоптанная дорога. Рокутян «едет» по ней к небольшой площади, окруженной такими же убогими лачугами, как и та, где живет он сам. Дорога, представляющаяся Рокутяну трамвайной колеей, прямиком ведет к ним.

Стремительно несется на своем трамвае Рокутян, продолжая подражать стуку трамвайных колес:

— До-дэс-ка-дэн, до-дэс-ка-дэн!

Когда же трамвай проезжает перекресток, на воображаемом стыке рельсов перестук колес звучит в его устах несколько иначе:

— До-дэ, до-дэ, до-дэс-ка-дэн!

Трамвай все больше набирает скорость, и голос Рокутяна повышается и принимает более музыкальное звучание по мере того, как на экране возникает изображение скопища уродливых, жалких лачуг.

В центре этого своеобразного городка стоит общественная колонка, вокруг которой каждый день собираются и шумно судачат женщины. Они здесь стирают белье и моют посуду.

Трамвай Рокутяна проезжает мимо колонки и приближается к домику Тамба-сана.

Домик Тамба-сана

Чисто и опрятно в домике Тамба-сана. В тесной прихожей с глинобитным полом ни соринки, обувь аккуратнейшим образом расставлена носками к входной двери. На кухне нет и намека на копоть или сажу, а старенькие татами чисто протерты сырой тряпкой. Ни в крохотной передней комнатке, ни в большой жилой нет ни одного лишнего предмета. Миниатюрный буфет, малюсенький столик, крепко сколоченный рабочий стол и шкафчик с ящичками, в котором хранятся инструменты и материал для чеканки. Все эти предметы расставлены вдоль татами так аккуратно, что кажутся вмонтированными в них.

Тамба-сан очень благообразный старик. Ему, должно быть, лет семьдесят. Сейчас он смакует свою утреннюю чашку чаю. Он наливает из чайника в маленькую чашечку немного душистой влаги. Затем берет чашку обеими руками, словно обнимая ее ладонями, медленно подносит к выпяченным губам и, дорожа каждой каплей, блаженно наслаждается любимым напитком.

В это время открывается входная дверь, и в нее просовывается голова Рокутяна.

— Доброе утро, Тамба-сан.

Тамба-сан оборачивается и смотрит на Рокутяна спокойными, ласковыми глазами.

— С добрым утром, мальчик. Скажи-ка, ты и теперь каждый день молишься своему богу?

Рокутян снимает несуществующую фуражку и, положив ее на ступеньку, говорит:

— А как же. И утром и вечером молюсь великому Будде.

— Нелегко приходится твоей матери, правда?

— Почему же! О ней можно вовсе не бес-

покоиться. Ведь она при мне, а я о ней забочусь.

Тамба-сан смеется невесело.

— Конечно, конечно, ты прав, мой мальчик.

Аккуратно убрав чайник с заваркой и чашечку, Тамба-сан неторопливо поднимается с места и идет, несколько сгорбившись, к своему рабочему столу:

— Ну а как сегодня вел себя твой трамвай? — спрашивает он с серьезным видом.

— Не скажу, чтобы он был в полном порядке, но в общем ничего. Кстати, а как идут ваши дела?

— Мои тоже в общем неплохо,— отвечает Тамба-сан.

Старик достает из шкафа кусочки металла, инструменты, начатую работу и аккуратно раскладывает все это перед собой на столе. Затем, вынув очки в металлической оправе, надевает их по-стариковски неторопливо.

— Ну, что ж! — говорит он, оборачиваясь к Рокутяну.

Поняв по этому взгляду, что Тамба-сан прощается с ним, Рокутян прикладывает руку к козырьку воображаемой фуражки и, бесшумно закрыв за собой дверь, уходит.

Тамба-сан кричит ему вдогонку сипловатым голосом:

— Матушке своей передай привет! —и, поправив на носу очки, спокойно начинает работать.

Городок

Рокутян садится в свой трамвай и «едет» назад к пустырю, снова подражая голосом стуку трамвайных колес.

Не успел его трамвай «промчаться» по городку, как открылась дверь одной из лачуг и из нее выходит заспанный и одевающийся на ходу Масуда — мужчина средних лет, с виду чернорабочий. На нем ярко-желтая жилетка и такая же повязка на голове. Следом за ним появляется на улице Тацу, жена Масуды. На ней блуза и тоже ярко-желтая. Волосы кокетливо повязаны желтой косынкой. Да и вся их лачуга выкрашена в такой же ярко-желтый цвет.

— Послушай, не задерживайся сегодня в распивочных палатках и возвращайся прямо домой, слышишь? — ворчливо наказывает она мужу.

— Заткнись ты! Надоели мне твои наставления! От них-то я и бегу в распивочные, чтобы надраться и хоть ненадолго отдохнуть от тебя,— огрызается Масуда.

Голос у него хриплый, злой, видно, Масуда не протрезвел еще после вчерашнего. Он шагает небрежной походкой вдоль улицы и, подойдя к ярко-красной лачуге, сколоченной из ржавых листов жести и старых досок, орет:

— Эй, Хатцан. Не пора ли нам на работу?!

— А-а, дружище? — раздается раскатистый бас из красной лачуги.— Я готов! — Дверь распахивается, и на пороге появляется Хатцан в сопровождении жены — Ёсиэ. В одежде этих супругов преобладают ярко-красные тона. Хатцан тоже мужчина средних лет и тоже с виду чернорабочий.

Лихо подбоченясь, Ёсиэ ворчливо говорит мужу:

— Слышь? Если ты и сегодня наклюкаешься, так и знай, домой я тебя не пущу!

— Ну, что за несносная баба! Поди ты со своими угрозами. Приятель, можно сказать, пришел за мной, чтобы вместе пойти на работу, а ты даже не удосужилась поздороваться с ним! — возмущается Хатцан.

Ёсиэ улыбается и слегка наклоняет голову в знак приветствия Масуде. На правой щеке у нее появляется соблазнительная ямочка. Одета она довольно небрежно, но волосы уложены в затейливую прическу.

— Он отвратительно ведет себя последнее время,— оправдывается Ёсиэ незлобиво. — Вот и вчера нализался до неприличия.

— Эй, пойдем, приятель! Если мы развесим уши и будем слушать ее кудахтанье, мы можем потерять целый день! — Хатцан с раздражением машет рукой и удаляется, не оглядываясь, широко шагая. Масуда бежит за ним, стараясь попасть в ногу.

— Действительно, чертовщина какая-то! Не кажется ли тебе, Хатцан, что все бабы одинаковы! Они пилят своих мужей, как будто хотят перепилить пополам. О них даже

думать противно. А знаешь что, друг, не опрокинуть ли нам по этому случаю вечерком по маленькой, а?

Через площадь вышагивает, слегка подпрыгивая, Сима-сан. Это человек пожилой. На нем хотя и поношенный, но, похоже, когда-то сшитый у хорошего портного костюм, черная фетровая шляпа, старательно вычищенные ботинки. Левая нога у Сима-сана короче правой, поэтому он заметно хромает и как-то странно, откидывая в сторону, тянет свою длинную правую ногу.

— А-а! — восклицает он при встрече с кем-нибудь из знакомых, и лицо его озаряется радостной улыбкой, коротенькие усики топорщатся кверху, а правая рука очень вежливо чуть-чуть приподнимает черную фетровую шляпу. Его забавная приплясывающая походка и веселая улыбка всегда как бы говорят: «Взгляните, как чудесен мир! И разве не чудесно, что мы живем в этом чудесном мире?»

Но время от времени лицо Сима-сана перекашивает нервная судорога. Сначала поднимается одна бровь, и глаз под этой бровью начинает быстро-быстро моргать. Затем в глубине глотки возникает какое-то странное бульканье, и все это заканчивается неестественным звуком вроде «хум-м-м-м». При этом нос его морщится — как будто ему мучительно хочется чихнуть, а он не может. Обычно это случается, когда Сима-сан проходит мимо общественной колонки, вокруг которой, как правило, собираются хозяйки с кувшинами и тазами для стирки. Все они молча следят за ним, и когда он отходит подальше, которая-нибудь из них непременно скажет:

— Сима-сан — хороший человек, но вот к его нервному тику и к его жене я, пожалуй, никогда не привыкну...

А жена у Сима-сана женщина солидная, намного крупнее его самого. У нее на редкость крутые бедра, квадратные плечи, пышный бюст, неприветливый, неподвижный взгляд и толстые губы.

Она только что вышла из собственного дома и решительным шагом направилась к овощной лавке, дымя на ходу сигаретой. С надменным видом проходит она мимо обитательниц лачуг, делая вид, что никого не замечает. Остановившись у овощной лавки, жена Сима-сана презрительно оглядывает разложенный на лотке товар. Сосан — хозяин лавчонки, отбиравший в корзинке картофель, не глядя, привычно приветствует клиента, но, подняв голову и увидя перед собой внушительную фигуру покупательницы, испуганно проглатывает приветствие на полуслове.

Жена Сима-сана смотрит на него сердито, затем, взяв с лотка кочан капусты, яростно сдирает с него верхние листья и отбрасывает в сторону.

— А ну-ка, положи это на весы,— говорит она грубоватым низким голосом, протягивая кочан Сосану.

— Капусту я продаю поштучно, а вовсе не на вес! — ворчит лавочник.

— Ты хочешь сказать, что эти грязные рваные листья тоже входят в стоимость капусты? Удивляюсь, как можно после этого говорить, что твоя лавка торгует по сниженным ценам.

Не выпуская изо рта сигареты, жена Сима-сана буравит лавочника круглыми злыми глазами.

— Чего придираешься-то попусту! Зайдика в овощную лавку на той улице и сама убедишься, что я торгую на 20 процентов дешевле, чем там.— Сосан старается выглядеть непреклонным.

— Ну, дешевле-то оно дешевле, зато товар твой хуже. Та лавка, по крайней мере, предлагает первосортный, а у тебя что?!— держа кочан в руках, женщина наседает на Сосана.

— Черт знает что! Очень мне нужно выслушивать всякие оскорбления из-за какого-то поганого кочана. Забирай его задаром, только уходи поскорей,— кипятится лавочник.

— Как ты смеешь так разговаривать! Я тебе не нищая какая-нибудь. Раз я собираюсь купить твою капусту за деньги, для тебя я уважаемая покупательница. Разве так разговаривают с клиентами? — жена Сима-сана выпятила живот и угрожающе шагнула вперед.

Растерявшийся Сосан отступает в глубь лавки, кланяясь несколько раз подряд на ходу:

— Простите, пожалуйста, это мой проклятый язык виноват. Передайте-ка мне ваш кочан... Я его сию минуту взвешу...

Жена Сима-сана, по-прежнему не переставая курить, небрежно кидает ему злополучный кочан, и пока Сосан, морщась от дыма ее сигареты, кладет на весы гири, она поспешно запихивает в свою сумку только что отодранные ею листья капусты.

Перед домом Рё-сана

Дом Рё-сана сколочен из жести. С грохотом открываются раздвижные двери, и из них, как горох, сыплются один за другим его дети. Они торопятся в школу.

В домике остаются их отец Рё-сан и мать — Мисао. Рё-сан занят изготовлением щеток для волос. На порыжевшем от долгого употребления рабочем столике разложены банки с заготовкой щетины, деревянные части щетки, тоненькая проволока, клей и другие предметы. Рё-сан вытаскивает из банки пучок щетины, тщательно пересчитывает волоски и кладет обратно в банку один лишний.

Мисао — она явно на сносях — лежит на татами, подложив под голову руку. Мисао довольно миловидна, одета и причесана аккуратно. Но в мелких чертах ее лица есть что-то капризное, указывающее на ее повышенную нервность. Некоторое время она с презрительным видом наблюдает за работой мужа.

— Подумаешь, какой-то там один лишний волосок...— наконец не выдержав, говорит она с раздражением.— Разве этот тоненький волосок может что-нибудь изменить в твоей щетке!

Рё-сан подравнивает пучок отобранной щетины и медленно, словно язык еле ворочается у него во рту, отвечает добродушно, улыбаясь:

— Возможно, ты и права, но мне-то спокойнее, когда в каждом пучке будет ровно по тридцать волосков.

Мисао порывисто поднимается с татами:

— Нет, не могу я спокойно смотреть, как ты работаешь! У меня пятки начинает сводить.

Она торопливо засовывает ноги в деревянные гэта и, резко, с шумом распахнув дверь, выскакивает на улицу.

Городок

Появление Мисао сразу привлекает внимание нескольких мужчин. Один за другим они увязываются за ней и, перебивая друг друга, принимаются пошло острить на ее счет.

— Послушай, не кажется ли тебе, что живот твой снова вздулся? Чей же у тебя ребенок на этот-то раз? — нахально спрашивает один из них.

— Поговаривают, будто у тебя снова завелся молодой хахаль. Что ж, это тебе на пользу. Смотри, как расцвела и похорошела!

— Эй, душенька! Что-то ты стала забывать старых друзей... Нельзя так... Нельзя же все время увлекаться только молодыми.

— Ого, смотри какой ты стала гордой! — заглядывает ей в лицо четвертый.— Ягодка ты моя, а ты и впрямь выглядишь аппетитно. Может, тряхнем стариной? Давненько мы с тобой не баловались...

— Как поживают наши ребятишки? — кричит ей издали здоровенный мужчина с покрасневшим не то от загара, не то от пьянства лицом.

Однако наглость и грубость всех этих людей нисколько не смущают и не возмущают Мисао. Она горделиво красуется перед ними, словно давая им возможность любоваться собой.

В доме Киота

На дворе еще день, а Киота уже потягивает саке. Это мужчина средних лет с одутловатым лицом и мешками под глазами. Позади на циновке сидит племянница его жены — Кацуко, девушка лет шестнадцати. У Кацуко нет присущей девочкам ее возраста свежести. Она больше напоминает женщину средних лет, испытавшую на своем веку многие тяготы жизни. Она все время молча работает, и из-под ее рук то и дело появляются яркие бумажные цветы. Кацуко нехороша собой. Волосы ее гладко причесаны, и две тоненькие косички лежат на плечах. У нее вид совсем забитого существа.

— Послушай, Кацуко,— ворчливо наставляет ее Киота.— Ты должна понять, что на нас свалилось огромное несчастье. Тетку твою положили в больницу на операцию. Неизвестно, когда ее выпишут оттуда. Все это стоит немалых денег. Правда, мы договорились с твоей матерью, чтобы пока она взяла на себя расходы по больнице. Но при этом она заявила, что мы должны вернуть ей эти деньги из тех, что она ежемесячно высылает на твое содержание. Справедливо ли это? Подумай как следует, Кацуко. Ведь тетка ближе тебе, чем мать. Ты ей многим обязана, да и живешь ты у нас. Вот и работай на совесть, чтобы хоть как-то выразить свою любовь и благодарность.

Киота оборачивается к девушке, чтобы убедиться, доходят ли до нее его слова, вникает ли она в них. Но ни один мускул не дрогнул на застывшем лице Кацуко, только пальцы ее зашевелились еще быстрее.

— Если бы ты была хоть немного попригляднее,— продолжает в том же ворчливом тоне Киота,— ты могла бы найти себе более легкую и выгодную работу. Но с твоей внешностью только и остается, что надомничать. Однако имей в виду, тебе придется поработать и за тетку, пока она в больнице. Понятно?

Кацуко молча кивает, не поднимая головы, и лицо ее по-прежнему ничего не выражает.

Киота недовольно смотрит на нее помутневшими глазами и бурчит:

— Трудно считать тебя человекоподобным существом. Ты просто растение какое-то, ей-ей.

В это время у кухонных дверей раздается чей-то голос:

— Здрасте! Отдел доставки магазина Исэмаса!

Кацуко поднимается с места и вяло плетется на кухню.

Парнишка лет семнадцати-восемнадцати ставит свой велосипед у дверей кухни и извлекает из корзины на багажнике огромную бутыль саке. Это Окабэ, рассыльный магазина, торгующего вином и водкой. Окабэ оборачивается и, увидев Кацуко, приветливо улыбается ей. Передавая ей бутыль с саке, он заглядывает в дом.

— Что? Все также пьет? — шепчет он с сочувствием.— Хороший покупатель, не хотелось бы дурно отзываться о нем, но он у вас жуткий бездельник! Заставляет работать жену и тебя, а сам ведь ни черта не делает! Только и знает, что спит да хлещет саке... А с тех пор как жена слегла в больницу, он и вовсе сел тебе на шею...

Окабэ с жалостью смотрит на мрачное, понурое лицо Кацуко.

— А ты еще больше похудела... Вот, возьми-ка это! Очень вкусные.— И он сует ей две пампушки.

Кацуко молча позволяет ему засунуть пампушки в карманы ее фартука.

— Ну, будь здорова! — Окабэ снова улыбается девушке и, разбежавшись, энергично вскакивает на свой велосипед.

Кацуко провожает его взглядом и с какой-то нежной осторожностью засовывает пампушки поглубже в карман.

Дом Хэя

Квартал окружен длинными бараками с востока, запада и севера. В каждом бараке по нескольку квартир. Домик Хэя стоит совсем одиноко, в стороне от всех. Домик этот сколочен из старых досок, крыша его обита ржавой жестью. Наружная дверь такая маленькая, что входящему приходится сгибаться и наклонять голову. Тусклое матовое оконце обращено на юг. Каждый дом, как и обитающие в нем люди, имеет свое лицо. Домик Хэя составляет исключение: так же как и окружающая его выжженная бесплодная земля и одно-единственное сухое мертвое деревце на ней, он безлик и кажется вообще лишенным каких бы то ни было признаков жизни.

Но вскоре из домика усталой походкой медленно выходит Хэй. Через плечо у него перекинут большой пустой мешок, а под мышкой зажато одеяло, сшитое из лоскутков. Хэй идет по городку, глядя прямо перед собой тусклыми, ничего не видящими глазами.

Мужчина по прозвищу «Шершень-Кити» выходит из западного барака и, пройдя мимо

Хэя, кричит:

— Как дела, приятель?

Но Хэй, не отвечая, проходит мимо.

«Шершень-Кити» останавливается с возмущенным видом и орет так, что трясутся все три квартиры его барака:

— Эй ты! Неужели тебе трудно поздороваться с человеком?

Хэй медленно поворачивается и молча глядит ему в глаза. «Шершень-Кити» настроен воинственно. Он сжимает кулаки и драчливо наступает на Хэя, но, встретившись с неподвижными, будто стеклянными глазами на бледном неживом, как маска, лице, невольно пятится назад.

Спокойно отвернувшись от него, Хэй продолжает свой прерванный неожиданной помехой путь.

Вдруг «Шершень-Кити» замечает, что находится в центре всеобщего внимания. Его яростный оклик пробудил любопытство женщин и детей из соседних бараков. Они высыпали на улицу, посмотреть, что происходит.

— У этого типа, говорю я вам, глаза неживого человека! У меня даже мурашки забегали по шкуре. Это глаза мертвеца! Бьюсь об заклад, что в его жилах течет ледяная кровь.

Выговорившись перед непрошеной аудиторией, «Шершень-Кити» спотыкающейся походкой удаляется и скрывается в дверях барака.

Жилище Отца и Сына

Отец и Сын живут в северной части квартала в проржавевшей кабине старого автомобиля, прислоненного к одному из длинных бараков. На «полу» этого жалкого жилья постелены доски, вместо дверей висит грязная хламида, а постелью служат три дырявых шерстяных одеяла. Рядом с кабиной — ящик из-под пива, где стоят две большие пиалы, палочки-хаси, кастрюлька с погнутыми краями, старая алюминиевая посудина для молока, погнутые судки на три блюда. Возле ящика примостилась глиняная плитка на одну комфорку,— она вся растрескалась и не разваливается только благодаря проволоке, стягивающей ее несколькими рядами.

Отец и Сын блаженно греются на солнце перед своим жилищем, сидя прямо на земле и обхватив руками колени.

Отцу лет сорок, а сынишке шесть или семь лет. Грязная, рваная одежда, износившиеся до неузнаваемости деревянные гэта на ногах, спутанные, неопрятные длинные волосы, худощавые, болезненные лица... Они производят впечатление обычных бродяг. Но ни у того, ни у другого нет той робкой просящей мины, какая обычно бывает у нищих.

Отец говорит уверенно, чувствуется, что слова его хорошо обдуманы:

— Лучше всего строить дом на какомнибудь холме. Японцы исстари строили свои жилища под укрытием гор, либо в тенистых долинах, либо у подножия холмов. Это потому, что они просто привыкли выбирать низину для постройки жилья.

— Да, это правда,— поддакивает ему Сын, глядя на него вдумчивыми, серьезными глазами.— На фотографиях я тоже видел, что жилища европейцев почти всегда стоят на холмах, тогда как японцы обычно строятся в низких местах.

— Для этого есть свои причины,— говорит Отец.— Видишь ли, в Японии бывают частые землетрясения и тайфуны. Деревянные строения рухнут, если будут находиться на возвышенности, они не выдержат там и сильных ветров. Вот почему японцы предпочитают выбирать места, защищенные от подобных опасностей. Но, конечно, дело не только в этом. Японцы отдают предпочтение мягкому освещению, они не любят яркий свет и поэтому выбирают места, где больше тени. Иными словами, они любят жить в объятиях природы. Это одна из причин, почему они так неохотно селятся в каменных домах...

Сын кивает головой в знак согласия и, повернувшись к отцу, говорит:

— Знаешь, по всей вероятности, это так, потому что я тоже не люблю каменные дома. В них, мне кажется, должно быть холодно и неуютно...

— Но в каменных домах есть и свои преимущества. Мне представляется, что образованию твердого характера и развитию умственных способностей у европейцев во многом спо-

собствовало то, что они жили в домах, построенных из камня, железа и бетона. Мне бы не хотелось, чтобы мы, японцы, приспосабливали свои характеры и склонности только к деревянным строениям и превращались из-за этого в слабовольных, пассивных людей.

Сын внимательно вслушивается в каждое слово Отца и снова кивает одобрительно:

— Да-а, ты прав.

Беседа их больше походит на разговор почти равных по возрасту, очень близких друзей, чем на разговор отца с маленьким сыном.

— Но когда я начну строить собственный дом, мне придется приступить к его проектированию с учетом нашего будущего, с учетом твоих интересов, твоих детей и внуков...

— Да, ты прав.

Городок (ночь)

Рокутян по-прежнему ведет свой воображаемый трамвай:

— До-дэс-ка-дэн, до-дэс-ка-дэн!

Он бежит на фоне деформированных линий, плоскостей и буйства красок. На экране мгновенно сменяются несколько ярко-синих звездных ночей и оранжево-красных дней с огненно-рыжим солнцем.

У общественной колонки (день)

Хозяйки, шумно беседуя, стирают белье у колонки. Мимо них медленно вышагивает, возвращаясь домой, Хэй. На лице его все такое же отсутствующее выражение, как и утром, когда он уходил из городка. Только теперь мешок его чем-то туго набит.

Первая женщина, приметившая проходившего мимо Хэя, говорит:

— А он, должно быть, в молодости был хорош собой...

Вторая ловит ее взгляд, бегущий следом за Хэем, и соглашается:

— Да он и сейчас ничего... Говорят, недавно кто-то из наших бабенок забрался в его домик ночью... — и она бросает многозначительный взгляд на одну из женщин, самую молодую и довольно хорошенькую. На какое-то мгновение лицо той застывает в испуге, но, быстро оправившись, она вызывающе говорит:

— Уж не меня ли ты имеешь в виду?

— Ого! Значит, у тебя есть причина думать, что я намекаю именно на тебя? — следует ехидный вопрос.

Молодая морщит нос и яростно принимается стирать, не удостаивая обидчицу ответом.

Перед лачугой Хэя

Хэй входит в свою хибарку, ничем не напоминающую жилое помещение. Она, как и одиноко торчащее неподалеку высохшее деревце, давно утеряла признаки жизни.

Свалив мешок на пол, Хэй берет наполненную водой большую банку из-под керосина, выбрасывает в нее из мешка какую-то ветошь, начинает растапливать плиту.

Хэй проделывает все это медленно, на бледном лице его с отсутствующими пустыми глазами не шевелится ни один мускул. Он двигается как бы машинально: все, что он делает, мало похоже на осмысленную работу.

У общественной колонки

Окруженная любопытными взорами соседок, молодая женщина вдруг захотела поотокровенничать. Она вскакивает на ящик, который одна из хозяек использовала как табуретку, и кричит, взмахнув распущенными длинными волосами:

— Так слушайте же!

Женщины побросали стирку и придвинулись к ней поближе. Все они одеты кто во что: одна в широченных мужских брюках не первой свежести, другая в ночной рубашке, подвязанной пестрым фартучком, на третьей болтается слишком широкая для нее мужская жилетка. Но хотя жизнь их явно не балует, ни у одной на лице не отпечаталась мрачная тень невзгод. Жизнеспособные, как цепкие сорные травы, они приучены переносить любую житейскую неудачу, готовы извлечь из любой чепухи хотя бы крохотную долю радости. Сейчас они горят нетерпением услышать о любовных похождениях соседки.

Молодая женщина выпрямляется, довольная общим вниманием. Она одета лучше других. Бахрома из кисточек на ее модных в обтяжку брюках кокетливо колышется.

— Ну, ну... чем же кончилось твое похождение? — нетерпеливо понукают ее.— Ты ведь все хвасталась, что если приметила кого, то уж никогда не упустишь. Не могла же ты потерпеть неудачу на этот раз?..

Видно, что молодая женщина в замешательстве. Она не знает, с чего начать.

— Как бы там ни было,— наконец говорит она, резко тряхнув головой, так что ее длинные волосы взмывают в воздух, а потом с размаху закрывают половину ее лица.— Я решилась... и потому, взяв с собой самое душистое мыло, отправилась в баньку, помылась там всласть и, благоухая, пошла к нему...

Одна из женщин невольно подается вперед:

— Ты так вкусно рассказываешь, что у меня аж слюнки потекли...

— Ну а как насчет главного? Получилось?.. — нетерпеливо спрашивает вторая женщина.

Лицо молодой внезапно бледнеет и морщится от неприятного воспоминания.

— В том-то и дело... Когда я уже совсем было собралась проникнуть в дом Хэя, вдруг я услышала хриплый стон... Не мудрено, что я испугалась не на шутку, но все-таки решилась заглянуть в дверную щель. Хэй спал. Не знаю, какой кошмарный сон снился ему, но он стонал так, будто кто-то навалился ему на грудь. Потом он внезапно проснулся, приподнялся на постели и глухим голосом произнес одно только слово: «Оте».

Соседки слушают, затаив дыхание.

— А голос этот... звучал так, словно он доносился из глубокой могилы... Я была настолько потрясена, что боялась пошевельнуться... А потом, не помня себя от страха, как пущусь бежать!

Женщины притихли и молчат.

В лачуге Хэя

Сумерки. В комнате Хэя становится все темнее. Не зажигая огня, он набирает из ящика из-под мандаринов немного риса и пшеницы, высыпает все это в алюминиевую кастрюлю, моет кое-как и ставит на свою крохотную глиняную плиту; затем достает из бочонка какие-то соленья и режет их тоненькими ломтиками, не глядя себе под руки.

Если внимательно присмотреться, то нельзя не приметить, что лицо у Хэя красивое, с тонкими чертами. Но пустые, лишенные выражения глаза его действительно походят на глаза мертвеца, как сказал «Шершень-Кити». Видно, что этот человек давно утерял интерес ко всему, что происходит вокруг... И это невольно наводит на мысль, что Хэя гнетет какое-то тайное горе, а душа его болит...

Дом Киота (вечер)

Киота сидит на татами за крохотным обеденным столиком и, как всегда, потягивает свое любимое саке. Общипывая палочками вареную рыбу на тарелке, он сердито выговаривает Кацуко, которая все также усердно мастерит яркие бумажные цветы.

— Эта рыба — дрянь. Скумбрия несвежая. У свежей рыбы не отдерешь кожу, а у этой сама отваливается.

Кацуко ничего не отвечает ему.

В доме Хатцана Кавагути (ночь)

Сильно под хмельком Хатцан хочет продлить удовольствие: он пьет теперь в компании со своей женой Ёсиэ.

Внезапно наружная дверь открывается с шумом, и в маленькую хижину, в убранстве которой преобладают ярко-красные цвета, нетвердой походкой вваливается тоже уже изрядно подвышивший Масуда.

— А-а, дружище! — радостно восклицает Хатцан, поднимая руку в приветственном жесте. Серое его лицо, видно, давно не мыто, зато рубашка сверкает ярко-красной клеткой. — Ты пришел в самое удобное время, давай входи!

— О, я пришел сюда совсем не для этого. Мне необходимо поделиться с тобой кой-чем... — С этими словами Масуда со всего маху бросается на татами между Хатцаном и Ёсиэ. На голове у него лихо повязана желтая повязка.

Хатцан поспешно допивает саке из своей чашки и, снова наполнив, сует ее под нос приятелю.

— Сначала давай-ка выпей, а потом поговорим.

— Ты молодец, ничего не скажешь,— кричит Масуда и залпом выпивает саке, которое Хатцан налил в его чашку из огромной бутыли. При этом он даже не поморщился — как будто пил не саке, а чистую воду.

— Проклятущая баба — моя жена! Она заставляет меня чувствовать себя бездомным псом, которого гонят прочь со двора.

— Я прекрасно тебя понимаю. Нелегко тебе приходится.

— Чего уж тут! Это такое ощущение, будто, когда ты сидел и мирно ужинал, тебе на голову опрокинули целую лопату песку.

— Я же тебе сегодня всю дорогу твердил, дружище, что на твою долю досталась довольно трудная жена.

— Что Тацу упрямая женщина — это правда, но характер у нее неплохой. Зато уж если она вышла из себя, то держись,— вступает в разговор Ёсиэ.

— А как это получилось с песком? Она действительно опрокинула его тебе на голову? — заплетающимся языком уточняет Хатцан.

— Что за глупости? Это я просто так выразился. Но разговаривать с ней действительно стало совсем невозможно. Нагло грубит, а когда ее спрашиваешь, в чем дело, отвечает: «тебя это не касается!» Ну раз меня не касается, то перестань, дура, грубить,— говорю я, а не то, говорю, убирайся из моего дома. А она ухмыляется, противная баба, и ни с места. Но раз она никуда не уходит, пришлось мне самому убежать и прийти к вам. Мужчина ведь должен блюсти свое достоинство, поскольку он является главой семьи. Не так ли, Хатцан? — взволнованно заканчивает Масуда.

— Угу, ты прав, дружище. Мужчина уходит из дома на работу, его ждут там всякие трудности и неприятности, поэтому, когда он возвращается домой, ему хочется, чтобы жена встретила его ласково, с нежностью. Это всякий человек понимает.

— Но моя баба поступает как раз наоборот. Она ведет себя со мной так, словно сверлит мне больной зуб огромным гвоздем.

— Да, тяжко нам приходится. Все бабы ни к черту не годятся. Они не знают, куда девать свободное время, а его у них хоть отбавляй. Вот и начинают придумывать всякие каверзы, чтобы усложнить и без того трудную нашу жизнь. Им от этого одно удовольствие. Ладно! Пойду-ка я и толком поговорю с ней, заступлюсь за тебя, — Хатцан срывается с места и, шатаясь, идет к двери.

— Нечего тебе к ней соваться сейчас,— хватает его за руку Ёсиэ. — Посмотри-ка на себя, ты и сам-то хорош.

— Не беспокойся, думаешь, я опьянел от какой-то несчастной чашечки саке? — Хатцан пытается выскользнуть из цепких рук жены.

— Тебе говорят, не ходи! Слышь, не ходи! — в тоне Ёсиэ проскальзывают коварные нотки, однако они не останавливают, а скорее подзадоривают мужа. Поэтому он орет:

— Заткнись ты! — и выскакивает на улицу.

Оставшись наедине с Масуда, Ёсиэ кокетливо улыбается и говорит:

— Я бы с удовольствием тоже немного выпила, не нальешь ли ты мне саке?

— Ты сказала, что выпьешь с удовольствием? — радуется Масуда. Он пытается наполнить небольшую чашечку, но руки у него дрожат, и он проливает на татами ароматное саке.

— Ох, черт! Кажется, у меня даже руки опьянели. Давай долью.

— Нет, нет, чего доброго прольешь и все остальное. Дай-ка сюда, я сама, — и Ёсиэ отбирает у него бутыль.

— Виноват, ужасно виноват,— шея у него качается как на пружинке. Он смотрит на Ёсиэ осоловело и говорит: — Так ведь ты же жена Хатцана — Ёсиэ! Вот это да! Вот так неожиданность. А я, знаешь ли, что-то странное почувствовал тут вот, в груди.

Масуда распахивает жилет и начинает щупать свою грудь.

— Странно! У меня сердце перестало биться.

— Ну-ка, дай я пощупаю,— Ёсиэ подползает к нему, протягивает к его волосатой груди

руку и проводит по ней с явным удовольствием.

— Что ты! Оно бьется так сильно, как будто хочет отбросить мою руку,— говорит она воркующим голосом.

— Неужели! А как у тебя!

— Да ты положи ладонь на мою грудь и пощупай сам.

— Хлопотное это дело, мать! Да бог с ним совсем, с твоим сердцем.

Но при этом Масуда все-таки прижимается к груди Ёсиэ, стараясь обнять ее своими трясущимися руками.

— Постой, постой, дружок. Ну, почему так грубо? Погоди...

— Ого, ты сказала: дружок? — с этими словами Масуда валится на пол и растягивается там во весь рост на спине.

— Что с тобой? Ты не должен здесь спать, простудишься,— говорит Ёсиэ, тормоша его за плечо.

Не открывая глаз, Масуда блаженно улыбается.

— Брось ты! — лопочет он.

Взглянув на улыбающееся лицо Масуда, Ёсиэ поднимается, открывает стенной шкаф, вытаскивает постельные принадлежности и начинает стелить их на татами.

Питейный ряд

Сын идет по тротуару, вдоль которого выстроились роскошные дорогие машины всевозможных марок. Яркие огни неоновых реклам причудливыми бликами отражаются на их блестящих кузовах. У мальчика в руке алюминиевые судки. Он идет, время от времени подбирая окурки и бережно складывает их в карманчик на груди.

На не слишком широкой улице, прижавшись друг к другу, по обеим ее сторонам теснятся бары-стояки, питейные заведения в японском стиле, ресторанчики, харчевни, где кормят китайской лапшой и готовят суси — японское национальное блюдо из сырой рыбы.

Закусочная суси

Сын заходит в одну из таких закусочных с черного входа.

— Рад тебя видеть, малыш... — приветливо встречает его хозяин. Можешь взять все, что там оставлено. Только смотри, не ешь ничего сырого. Обязательно свари или прожарь.

Сын вежливо кланяется ему.

— Спасибо,— говорит он, сгребая с тарелки объедки суси в одно из отделений судков.

Ресторанчик

На стук Сына хозяйка ресторанчика поднимается с места. Она немолода и одета довольно скромно — в темное кимоно.

— Это что такое! Посетители еще не разошлись, а ты уже тут как тут... Не собираешься ли ты разогнать моих лучших клиентов?! — и, не договорив фразы до конца, она бесцеремонно задвигает перед самым носом Сына сёдзи.

Он молча кланяется и отходит от дверей.

Лавка «Одэн»

Разложив свои судочки на полу, мальчик осторожно переливает остатки супа в один из них. Видимо, все три отделения судков имеют свое точное назначение. В одно из них он складывает рис, лапшу, хлеб; в другое сливает супы, а в третье собирает остатки мяса и овощей.

Ресторан

Вульгарного вида официантка с сигаретой в зубах, намалеванная, с яркими дешевенькими серьгами в ушах и бусами на шее, наблюдает за робко входящим на кухню ресторана Сыном.

— Опять это жалкое отродье здесь!.. Зачем ты сюда пришел? Все равно ничего не получишь! — кричит она, пуская дым сигареты прямо в лицо мальчику.

Сын бросает взгляд на эмалированную банку, уже почти до краев наполненную всякими остатками пищи, и переводит взгляд на кухню, где повар, он же хозяин ресторана, трудится над каким-то изысканным блюдом, не замечая маленького попрошайку.

— Будешь ли ты тут стоять или не будешь, все равно ничего тебе не перепадет! — снова

зло говорит официантка и бросает окурок сигареты прямо на банку с остатками еды.— А ну, убирайся отсюда!

Мальчик молча поворачивается, собираясь уйти. Видимо, такого рода оскорбления давно уже стали для него привычными, выражение лица у ребенка нисколько не меняется.

— Погоди-ка! — окликает его полный, добродушный, в белом колпаке и белой куртке, повар. Мальчуган останавливается.

Схватив какую-то миску обеими руками, повар-хозяин быстро приближается к нему, и на ходу бросает официантке:

— Перестань обижать малыша!— и он кладет щедрую порцию мяса и овощей в подставленный судок.

Жилье Отца и Сына

Сын возвращается домой, ставит судки в ящик из-под пива и, словно ныряя, забирается к себе в конуру.

Дремавший на дне кабинки Отец слегка подвигается, но места освобождается не так уж много, да и двигаться больше некуда.

Сын берет пустую банку, стоявшую у изголовья отца, вынимает из кармана на груди собранные окурки, ссыпает их в банку и ставит на прежнее место. Затем он ложится рядом с Отцом. Едва уловимый вздох вырывается из его уст, и он тут же закрывает глаза.

— Я вот лежал и все думал о разном,— заводит разговор Отец, но усталый Сын ничего не отвечает, глаза его слипаются, он уже в полудреме.

— О доме, что мы с тобой решили построить... Тебе очень хочется спать?

— Я совсем не хочу спать,— отвечает Сын, пересиливая себя и протирая глаза кулачком. — Я тебя слушаю.

— Во-первых, я думаю, что самое главное для дома — это ворота. Ворота — это то же, что и лицо для человека. Потому что стоит взглянуть на лицо человека, и ты сможешь приблизительно узнать, что он собой представляет.

— Угу, ты прав,— энергично кивает головой Сын.

— Поскольку мы с тобой решили построить дом на вершине холма, то мне кажется, что ворота должны быть такими, как это принято в Европе. Как ты относишься к стилю рококо?

Вершина ярко-зеленого холма на фоне бирюзового неба

Отец говорит с такой убежденностью, что когда они устремляют глаза в темноту, то перед взором их возникают затейливые ворота в стиле рококо, из гнутых металлических прутьев. Отец продолжает фантазировать:

— А может быть, построить ворота в испанском стиле?

И тут на экране появляются ворота в испанском стиле, на которые Отец бросает критический взгляд:

— Не слишком ли претенциозно, а? Возможно, английский стиль нам больше подойдет...

И вот уже Отцу и Сыну кажется, что они видят массивные чугунные ворота, из тех, что украшают чопорные английские особняки.

— Нет... все... они кажутся чрезмерно солидными, — снова недовольно говорит Отец.— Ни строгие, ни слишком замысловатые нам не годятся... Хотелось бы что-нибудь попроще и поприятнее для глаз.

И по мере того как он говорит, их взору предстают ворота разных стилей, пока в конце концов не появляются чугунные, довольно скромного рисунка.

— Как ты находишь эти, мой мальчик? Хотя они тоже чугунные, но не кажутся слишком уж строгими и холодными. Пожалуй, это как раз то, что нам с тобой нужно.

— Да-а, они очень красивы,— отвечает Сын.

— По-моему, ворота должны быть темно-зелеными, но сначала их нужно выкрасить в красный цвет, чтобы не ржавели, — продолжает отец.

И тогда на фоне ярко-голубого неба вдруг возникают ярко-красные ворота.

Потом ворота превращаются в темно-зеленые. Отец и Сын смотрят на плод собственной фантазии зачарованными глазами.

— Итак, ворота мы с тобой выбрали. Не

так ли! — оживляется Отец.

Дом Киота (ночь)

Настенные часы показывают два часа. Киота храпит во сне, а Кацуко сидит под электрической лампочкой и усердно работает.

Время от времени, сморенная дремотой, она бессильно роняет голову на грудь, но тут же просыпается и снова руки ее начинают проворно двигаться.

Так повторяется несколько раз, пока наконец она не падает на татами, окончательно обессилев, и лежит неподвижно, словно в обмороке.

Домик Тамба-сана (ночь)

Тамба-сан спит в постели с аккуратно подоткнутым одеялом.

Тихо открываются наружные деревянные ставни, и в комнату проскальзывает мужчина, по всему виду бродяга, в низко надвинутой на глаза шляпе. Должно быть, его удивил идеальный порядок в доме, потому что некоторое время он недоуменно озирается по сторонам. Затем хватает со стола коробку с инструментами, приняв ее за сейф, и бросается к окну, намереваясь незаметно улизнуть. Но в этот момент раздается голос Тамба-сана:

— Послушайте, вы ошиблись...

Вор испуганно останавливается, оборачивается к старику.

Видимо, Тамба-сан не спал и все это время следил за вором. Он говорит спокойно, с очень мягкими интонациями:

— Это ящик с моими инструментами, а деньги у меня лежат в другом месте.

Вор обескуражен добрым голосом Тамба-сана, но все же смотрит на него с опаской, готовый в любую минуту пуститься наутек.

— Как ты посмел ко мне обратиться?! — говорит вор, стремясь, чтобы слова его звучали устрашающе.

Но Тамба-сан не меняет тона. Он продолжает, как бы желая успокоить вора:

— Сейчас я найду тебе деньги. Правда, их у меня не так много,— старик говорит это шепотом, как будто в доме есть кто-то еще, кого он боится разбудить. Затем тихо поднимается с постели, подходит к крохотному буфету, вытаскивает из ящика сильно потертый кожаный бумажник, и целиком передает его вору.— Это все, что у меня в данный момент есть. Но если тебе понадобится еще немного, приходи. Я постараюсь специально поднакопить для тебя.

Вор смотрит на Тамба-сана в тупом недоумении, не веря своим ушам. Внезапно он ставит на место ящик с инструментами и опасливо поглядывает на Тамба-сана, подбегает к окну и выскакивает на улицу.

— Не забудь закрыть ставни! — кричит ему вдогонку Тамба-сан.— А в следующий раз заходи, пожалуйста, в двери. В окно ведь не очень удобно...

В доме Киота (на рассвете)

Часы бьют четыре раза.

Кацуко, дремавшая в неудобной позе, встрепенулась. Очнувшись, она трет глаза, вяло приподымается, затем лихорадочно принимается за свои бумажные цветы. Она работает с фанатичным исступлением, словно хочет испытать предел собственных физических возможностей.

Перед жилищем Отца и Сына

Отец с Сыном завтракают. Они перекладывают еду из разложенных перед ними отделений судков в пиалы с отбитыми краями и, ловко орудуя палочками, едят с аппетитом.

— О-о! Смотри-ка...— радостно восклицает Отец, подбирая небольшой кусочек мяса. — Какая редкость! Ведь это же ростбиф! Великолепно поджаренный кусочек. Знаешь, принято считать верхом кулинарного мастерства, когда серединка мяса остается чуть-чуть розоватой. Если хочешь, возьми...

— Нет, не надо. Съешь его сам, отец,— отвечает Сын, чуть брезгливо нахмурив брови.— Я ведь не люблю полусырое мясо.

Отец кивает головой и жадно запихивает в рот ростбиф, но затем, смакуя, тщательно пережевывает его.

— Кстати, теперь, когда у нас уже готовы ворота, по-моему, самое время подумать и об ограде.

— Угу, ты прав! — как всегда поддакивает ему Сын.

— Поскольку ворота у нас чугунные, я думаю, что неплохо бы поставить еще и чугунные столбы и придумать красивый узор для ограды,— мечтательно говорит Отец.

И вот на фоне голубого неба, на изумрудно-зеленом холме появляются удивительно красивые ворота. А справа от них вдруг, как бывает только в мультипликационном фильме, вырастает ряд столбов и между ними — ограда с изящным узором.

— Смотри, как это прекрасно. Тебе нравится?— довольный своим творением спрашивает Отец Сына.

— Мне очень нравится! Очень!

Тогда Отец прилаживает окурок к старому мундштуку и, пуская дым, полузакрывает глаза, предаваясь своим мечтам. Это его самые блаженные минуты.

Дорога (день)

Кацуко шагает по дороге, пошатываясь от усталости. Она держит под мышкой огромный узел с материалами для своей надомной работы, а в другой руке тащит хозяйственную сумку.

— Эге-гей! Ка-цу-ко-о! — окликает ее Окабэ, догоняя на велосипеде. Как всегда, он развозит заказанные бутыли с саке, они весело позванивают в корзине на багажнике.

Догнав Кацуко, Окабэ замедляет ход и соскакивает с велосипеда.

— Я наблюдал за тобой сзади и боялся, что ты вот-вот свалишься. Право, тебе не мешает подумать о себе. Видимо, ты работаешь почти не отдыхая, но разве этот пьяница-бездельник заслуживает такой жертвы? Подумай хоть капельку о себе и работай в меру. — Окабэ заглядывает в лицо Кацуко.— Вот видишь, ты еще больше похудела. На, возьми это. Правда, я откусил кусочек, да уж ладно,— и он сует ей в хозяйственную сумку плитку шоколада. — Ох, как бы мне хотелось, чтобы эта пьяная тварь поскорей убралась на тот свет! — с гневом восклицает он и, с силой нажимая на педали, скрывается за поворотом дороги.

Кацуко молча долго провожает его взглядом.

Трамвай Рокутяна

Мужчина средних лет, по-видимому художник, сидит посреди дороги и наносит на холст живописный пейзаж квартала и свалки. Он прислушивается: странные звуки доносятся до его ушей.

— До-дэс-ка-дэн, до-дэс-ка-дэн!

Это Рокутян все так же разъезжает на своем воображаемом трамвае, точно соблюдая график.

— Па-а-а-а-а! Па-а-а-а-а!

Завидев впереди художника, Рокутян багровеет от гнева. Он поспешно принимает все меры, чтобы остановить несущийся на большой скорости трамвай. Левой рукой он выключает контроллер и переключает вагон на электрические тормоза. Правой он маневрирует ручным тормозом, подается вперед и голосом подражает пронзительному скрипу вдруг приведенных в движение тормозов. С огромным трудом, но все же ему удается вовремя остановить вагон.

Напуганный взволнованным, сердитым видом Рокутяна, художник хватает свой мольберт и поспешно отскакивает в сторону. Он смотрит на Рокутяна, обалдев, с разинутым ртом.

— Неужели вам непонятно, что это опасно?! — задыхаясь, кричит визгливым голосом Рокутян и выскакивает из своего воображаемого вагона.

— Попали бы сейчас под трамвай! Долго ли? А если бы попали, то от вас осталось бы мокрое место! Разве вы не знаете, что ходить по трамвайным путям запрещено? Что вы за человек такой, если позволяете себе нахально рассаживаться прямо на рельсах?

Рокутян с презрением смотрит на растерявшегося художника и срывающимся голосом презрительно бросает:

— Деревенщина!

Он снова занимает место у пульта управления, переключает контроллер на вторую скорость. И вот трамвай его снова пускается в путь:

— До-дэс-ка-дэн, до-дэс-ка-дэн!

Лачуга Рокутяна

Окуни — мать Рокутяна — занята приготовлением жареных в тесте овощей. С шумом и треском закипает масло в большом круглом чугунном котле. На Окуни белоснежный широкий передник, шея обмотана белым полотенцем. Она — сама опрятность и чистота. Видно, что Окуни относится к своему занятию с исключительной добросовестностью. И в какой-то мере поглощена им. Движения ее быстры и четки. И все-таки, глядя на нее, нетрудно догадаться, что эта женщина делает огромные усилия, чтобы освободиться от неотступного, томительного чувства отчаяния, владеющего ею.

Перед домиком Хэя (вечер)

Вечернее солнце бросает холодноватые лучи на лачугу Хэя и на высохшее деревцо, стоящее неподалеку.

К лачуге тихо, почти бесшумно подходит Женщина. Она одета в темное шелковое кимоно и держит под мышкой небольшой узелок. Волосы ее гладко зачесаны назад, у нее грустные глаза и красивый рот. Она в возрасте между сорока и пятьюдесятью годами, но выглядит значительно моложе.

Подойдя к двери жилища Хэя, Женщина с волнением заглядывает вовнутрь и, убедившись, что дома никого нет, облегченно вздыхает. Она неторопливо обходит лачугу кругом, внимательно разглядывая ее. Затем, подойдя к высохшему дереву, нежно гладит его ствол и садится рядом на корточки, закрывая лицо руками.

Порывистый ветер пробегает по жестяной крыше лачуги и заставляет буйно отплясывать ветошь, развешанную неподалеку на веревке.

Тем временем возвращается домой Хэй... Он идет, как всегда, ни на что не глядя, а подойдя к лачуге, открывает дверь, щелкнув замком. Сидевшая под деревом, закрыв лицо руками, Женщина вздрагивает, услышав этот звук. Она вскакивает с места, задыхаясь от волнения. Светлое, приятное ее лицо искажается в испуге. Она дышит с трудом. Пальцы судорожно впиваются в узелок, который она держит в руках.

В доме Хэя

Женщина тихо открывает дверь лачуги и, войдя, виновато опускает голову.

— ...Это я... — почти шепотом говорит она.

Хэй, который снимал с себя изрядно потрепанное пальто, оборачивается к ней. Женщина прижимает к груди узелок и со страхом смотрит на Хэя.

Пустые, словно стекляшки, глаза Хэя не меняют своего выражения, когда он смотрит на Женщину. Но Женщина под этим взглядом бледнеет...

Не проронив ни слова, Хэй снимает с себя пальто, складывает его и кладет в угол лачуги. Затем он снимает потрепанную шляпу и кладет ее на пальто. Все это он проделывает полубессознательно, как во сне.

Женщина отводит от лица Хэя свои грустные глаза и машинально окидывает взглядом алюминиевые кастрюли, тазик, мыльницу, расставленные на подвешенной к стене полочке, ведра на глинобитном полу.

Как бы опомнившись, Женщина быстро кладет узелок на деревянный выступ, вынимает из него тесемку, подвязывает ею длинные рукава кимоно, и принимается помогать Хэю разбирать ветошь. Хэй проделывает эту работу заученными движениями, в заведенной последовательности. Он не обращает никакого внимания на Женщину, которая с готовностью помогает ему. Лицо его сохраняет все то же застывшее выражение отрешенности от всего на свете. Он не смотрит на Женщину и не произносит ни слова. Не потому, что не замечает ее, просто ему кажется нереальным ее присутствие здесь, рядом с ним, в этой дыре.

У общественной колонки (вечер)

Ёсиэ и Тацу возвращаются домой с полными сумками покупок.

— Ужас как растут цены на продукты! Ты не поверишь, Ёсиэ, как подорожал кусочек соленой кеты, — говорит Тацу.

— Ну, как же! Я сама поразилась, когда захотела купить вот такусенький тоненький ломтик свининки, Тацу! Я чуть было в обморок не упала, когда узнала, сколько он стоит!

Женщины расходятся по домам. Желтая идет в красный дом, красная — в желтый.

Домашние хозяйки, как всегда стиравшие у общественной колонки, переглядываются с возмущением:

— Конечно, одна другой стоит. Обе хороши! — не вытерпев, заговорила первая. — Никогда в жизни мне не приходилось видеть таких супругов, как эти две пары.

— Взяли и обменялись мужьями! — затараторила и вторая.— Видано ли такое дело?! Что и говорить, все мы, конечно, не без греха, но такой распущенности, такого беспутства никто из нас никогда бы себе не позволил. Не сойти мне с этого места!...

— К тому же Ёсиэ и Тацу как ни в чем не бывало дружат по-прежнему, да и сами мужья...

— Тс-с-с! — кто-то зашикал на пустившуюся рассуждать женщину, потому что из-за угла одной из лачуг показались Хатцан и Масуда. Они шли с работы домой, о чем-то оживленно толкуя.

— Похоже, что эта чудсная погода продержится недолго. Хоть бы постояла еще недельки две... — говорит Масуда, ковыряя в зубах спичкой.

— Это было бы замечательно! Ну пока, дружище! — отвечает ему Хатцан.

— Ага, до завтра, Хатцан! — и, попрощавшись как ни в чем не бывало, приятели расходятся по домам. Причем, Масуда идет к дому Хатцана, а Хатцан уверенно шагает к дому Масуда.

Женщины у колонки безмолвно, но многозначительно переглядываются.

Трамвай Рокутяна

Дождь... Рокутян все так же едет на своем призрачном трамвае. К спине его привязан огромный черный зонтик, но ливень так хлещет, что бедный Рокутян промок до нитки. Он морщится — дождь немилосердно бьет его по лицу. Трамвай Рокутяна пробегает мимо общественной колонки, вокруг которой сегодня не видно ни живой души.

Жилище Отца и Сына

Дождь все идет и идет. Кузов старой машины почти плавает в воде. Но Отец и Сын как будто не замечают этого. Ведь они живут в мире своей мечты. На зеленом холме, под бирюзовым небом за чугунными воротами и резной оградой можно теперь уже увидеть контуры довольно большого дома из железобетона...

Под мостом

Отец и Сын забрались под мост и сидят там, прижавшись друг к другу, чтобы укрыться от дождя и согреться.

— Вот мы скоро и увидим достроенный дом, — говорит Отец.

— Да. Ты прав, — слабым голоском отвечает мальчик.

Они смотрят вдаль, и там, на холме, под голубыми небесами снова возникает дом — видение, рожденное их фантазией.

— Прежде всего, мне кажется, стены нужно будет окрасить в зеленый цвет. Понимаешь, все, кроме окон и дверей, зеленое. Тогда дом оживет. Как, по-твоему, какой цвет подойдет лучше всего? — спрашивает Отец.

Сын, склонив голову на плечо, как бы размышляя вслух, говорит:

— Я... мне кажется... Я думаю, белый.

— Белый?.. — задумчиво вторит ему Отец.

На зеленом холме снова возникает видение почти достроенного дома. И весь он, кроме окон и дверей, на этот раз сияет радужной белизной. Отец и Сын не спускают с него зачарованных глаз.

— Я попробовал белую краску, но мне кажется, дом стал после этого выглядеть, пожалуй, слишком обычным, — продолжает фантазировать Отец.

Сын не отвечает. Промокшие и продрогшие,

они неотрывно смотрят вдаль, туда, где их дом из белого становится кремовым, затем красным и, наконец, золотистым.

— Какое чудо! — восторгается Отец и, довольный, выбивает табак из своей старой трубки.

— А ведь и правда славно! — утвердительно говорит мальчик, увлеченный этой игрой не менее отца.

Небольшая площадь перед тремя лачугами

Пьяный «Шершень-Кити» размахивает самурайским мечом и, гоняясь за женой и детьми, орет:

— Эй! Зарежу! Зарежу!

По-видимому, они привыкли к таким взрывам бешенства и только притворяются испуганными, убегая от своего мучителя, прячась от него за спинами соседей, которые, собравшись в кучку, равнодушно наблюдают за этой только на посторонний взгляд устрашающей сценой.

— Что это с ним? — спрашивает сосед.

Жена Кити пожимает плечами.

— Почем я знаю? Когда он напьется, он часто так буянит...

А Кити продолжает бесноваться и орать:

— Будьте вы прокляты! Берегитесь!

Выкрикивая все новые угрозы, он яростно начинает рубить мечом двери и окна в своем доме.

Тогда от стоящей в отдалении кучки соседей медленно отделяется Тамба-сан, держа над головой зонтик. Он подходит к Кити все ближе и ближе, продолжая как ни в чем не бывало держать раскрытый зонтик над головой.

Теперь уже соседи замирают в страхе, опасаясь, что Кити зарубит Тамба-сана.

Но Кити только повизгивает и быстро затихает после того, как Тамба-сан что-то на ухо ему сказал. И вот все видят, как рука Кити с мечом безвольно опускается и, внезапно успокоившись, он смиренно идет к своему дому.

Тогда Тамба-сан с улыбкой на лице возвращается к группе соседей и объявив им: «Все в порядке», — уходит.

Удивленно провожают его глазами соседи. Теперь они до глубины души поражены тем, что только что увидели.

В доме у Кити

— Черт побери, что же все-таки сказал тебе Тамба-сан, а? — спрашивает Сосан.

Кити в смущении скребет затылок.

— Да ничего особенного. Когда я, опустив меч, посмотрел на этого почтенного человека в черном кимоно и с зонтиком над головой, я заорал: «Чего тебе нужно, старая образина?» Он мог ведь подумать в эту минуту, что я действительно готов снести ему голову, но Тамба-сан в ответ только улыбнулся и, указывая рукой на мои художества, любезно предложил: «Не помочь ли тебе? Я подумал, что надо бы тебе подсобить немного, а то у тебя слишком много работы — одному не управиться». И знаешь, он меня просто потряс своим вопросом.

Не мог же я сказать ему: пожалуйста, подсобите мне буянить. Я почему-то смутился и пошел домой спать, — сам с трудом разбираясь в происшедшем, рассказывает он приятелю, который слушает его, весело смеясь.

На набережной

Сын забирается на каменный парапет набережной, а Отец стоит рядом с ним. Глаза их по-прежнему восторженно устремлены вдаль, на холм под ярко-голубым небом, где возвышается ослепительно-золотистый дом.

А через дорогу тянутся к небу фабрики с высокими трубами. Они как бы надвигаются на переливающееся радужными красками видение дома. При вечернем свете вся эта сцена кажется зловещим миражем.

О т е ц. Просто в чертежи кто-то внес небольшое изменение. Впрочем, оно не столь уж важно...

С ы н. Но там, на холме, все получилось отлично!

О т е ц. Конечно. Только эта веранда, пожалуй, кажется несколько узкой, как будто

она существует только для декорации. Наверное, ты хотел бы такую веранду, где можно было бы бегать кругом, играть и смотреть вниз, на сад.

С ы н. Да, правда. Но...

О т е ц. Тогда давай изменим ее еще раз.

И вот веранда над садом вдруг удлиняется, становится массивнее, как по мановению волшебной палочки.

Теперь золотистое строение стоит полностью законченное за ювелирно обработанными воротами и оградой.

О т е ц. Эй, смотри-ка! И впрямь весь дом сразу стал лучше глядеться. Верно?

С ы н. Да-а, ты прав!

Дом Рё

Рё накрывает на стол. Все ребятишки — Таро, Дзиро, Харако, Сиро и даже самая маленькая в семье Умеко — помогают отцу.

Только Мисао, их мать, сидит за отдельным столом и ничего не делает.

Закончив накрывать на стол, они берут палочки и начинают есть.

Все делают вид, что не замечают, насколько еда Мисао лучше и порция больше, чем у всех остальных. Но в конце концов пятилетняя Умеко — забавная девчушка с косичкой на затылке — заглядывает в пиалу Мисао, видимо, сравнивая свою еду с едой матери.

Тогда Мисао кричит на нее:

—Чего ты таращишь глаза? Твоей маме надо о себе хорошо заботиться, потому что у нее в животике еще малыш. Если я не стану есть за двоих, у меня не хватит сил его вырастить.

Бросив беглый взгляд на Мисао, Рё поворачивается к своим пятерым ребятишкам и долго в задумчивости смотрит на них.

Он ставит на стол свою пиалу, откладывает в сторону палочки и с каким-то удивлением подолгу вглядывается в лицо каждого из своих детей.

Заметив, что отец смотрит на него и других, Дзиро спрашивает:

—В чем дело, отец? Почему ты смотришь на всех нас по очереди?

Рё качает головой, добродушно улыбаясь:

— Да так просто! Я всегда думаю, до чего же все вы быстро растете.

Мисао с пренебрежением, вызывающе глядит на мужа.

Но Рё, избегая взгляда Мисао, снова берется за свою пиалу и палочки.

Дом Тамба-сана (ночь)

Перед маленьким низким столиком сидят на корточках и ведут беседу два пожилых человека — Тамба-сан и его друг. У них серьезные лица, соответствующие теме беседы.

С т а р и к. Мне все на свете страшно надоело. Я не хочу просто прозябать день за днем. Каждое утро, вставая и начиная готовить себе еду, я думаю: завтра опять придется делать то же самое. Что бы я ни ел, все кажется мне невкусным. И я не могу придумать ничего такого, чего бы мне действительно хотелось. Но все это ничто по сравнению с чувством отвращения, какое я испытываю, когда иду в баню и смотрю на свое уродливое сморщенное, старое тело. Единственное, чего бы мне еще хотелось, это умереть, умереть хорошей чистой смертью. Покинуть этот бренный мир.

Тамба-сан молча встает, идет к маленькому буфету, открывает ящик и вынимает из него пакетик, упакованный, как лекарственный порошок. Он объясняет другу спокойным голосом, словно речь идет о лечении насморка:

— Этот порошок применяется при чеканке по металлу. Это очень сильный яд, и в аптеке его не продают. Час спустя после приема ты умрешь спокойной безболезненной смертью. Так что если ты действительно хочешь умереть, я могу тебе его дать.

Тамба-сан наполняет чашку водой и протягивает ее старику вместе с лекарством. Старик берет и рассыпается в благодарностях.

— Большое тебе спасибо за доброту! — И он залпом выпивает снадобье.

Старик кланяется и встает, чтобы уйти. Но дойдя до двери, задерживается на пороге, присаживается снова и начинает рассказывать о своем прошлом:

— Я знаю, теперь вид у меня неказистый. А ведь когда-то я торговал мануфактурой. И семья у меня была — жена и двое сыновей; я нанимал пятерых приказчиков и служанку,

содержал двух или трех любовниц. У меня была хорошая жизнь. Но потом сыновей моих взяли в армию, и я получил извещение, что они погибли на войне. С тех пор я уже не мог заниматься своим делом по-прежнему, не мог сосредоточиться, а жена заболела и полгода спустя умерла. Мой дом и магазин были разрушены при воздушном налете, и я остался ни с чем. И теперь я вынужден продавать игрушки с лотка. Но и сейчас мне еще каждую ночь снится, что я разговариваю со своей женой и сыновьями. У них радостные лица, и они говорят со мной, как живые.

Выслушав друга, не вставая с места и только повернувшись к нему лицом, Тамба-сан переспрашивает:

— Значит, ты каждую ночь переживаешь во сне счастливую пору своей жизни?

— Если угодно, да, — подумав, отвечает старик. — Теперь, когда ты объяснил мне, я это понял.

— Другими словами, пока ты жив, твои близкие тоже еще живы. Неужели ты в самом деле думаешь, что правильно поступаешь, убивая себя и тем самым убивая своих родных? — как бы вскользь замечает он.

Старик утвердительно кивает. Потом невольно задумывается. В его широко открытых глазах читается напряженная работа мысли. Он некоторое время молчит. Затем он спрашивает Тамба-сана с тревогой в голосе:

— Ты сказал, что яд произведет свое действие через час? А нет ли от него противоядия?

— Ты проглотил порошок меньше десяти минут назад. Каждое лекарство можно заменить другим, которое производит прямо противоположное действие. Например, есть лекарство, останавливающее понос, и есть лекарство, очищающее желудок. Точно так же есть лекарства, нейтрализующие кислоту в желудке, и есть лекарства, стимулирующие ее выделение. Или...

Слушая Тамба-сана, старик начинает волноваться, лицо его выражает страдание.

— А существует ли лекарство от яда, который я только что принял? — прерывает он Тамба-сана с воплем отчаяния.

Тамба-сан отвечает спокойно, не спеша:

— Конечно, есть средства с обратными показателями, называемые противоядиями. Только не помню точно, есть ли у меня именно такое, какое требуется в данном случае.

Старик бросается на Тамба-сана, трясет его и пронзительным голосом кричит:

— Немедленно дай мне это противоядие!!!

Тамба-сан открывает один ящик своего буфетика за другим, притворяясь, что никак не может найти то, что ищет. Он хочет, чтобы его гость испытал настоящий страх перед смертью.

Наконец, старик начинает кричать, как безумный, и при этом трясет Тамба-сана за плечо:

— Давай скорее! Дай мне скорее противоядие!

Тогда Тамба-сан поворачивается к старику лицом и спокойно ему поясняет:

— Нечего так волноваться. Я дал тебе просто порошок от боли в желудке.

Старик в изнеможении валится на пол, не выдержав напряжения последних минут. Рот его открыт, а глаза растерянно, с недоумением устремлены на Тамба-сана.

Дом Киота (ночь)

Киота стоит и смотрит на Кацуко, которая спит на татами.

До сих пор щупленькая, истощенная девушка не вызывала у Киота никакого интереса, ни малейших признаков женственности не видел он в ней.

Но сейчас, когда Киота смотрит на нее сверху — возможно, это просто световой эффект, — она кажется ему необыкновенно соблазнительной.

Он жадно смотрит на ее оголившиеся во время сна ноги и его охватывает животное желание. И когда он наклоняется над девушкой, его колени дрожат дрожью сладострастного нетерпения. Тогда Кацуко приоткрывает глаза.

Пожалуй, похоже, что она только притворялась спящей, а не спала на самом деле.

Теперь она просто лежит и пристально смотрит вверх на своего дядю.

Киота было заколебался, и когда он начи-

нает говорить, голос его невольно переходит на шепот. Но он старается придать ему уверенный, спокойный тон:

— Тут не из-за чего волноваться. Все очень просто и естественно. Ты должна только лежать спокойно...

Кацуко молчит, как обычно, и только продолжает пристально смотреть на дядю. В ее глазах — ни удивления, ни волнения, они холодны и прозрачны, как стекло.

Чуть смущенный этим чистым взглядом девичьих глаз, Киото продолжает уговаривать Кацуко:

—Закрой глаза, пожалуйста. Все, что от тебя требуется, это закрыть глаза. Тут совершенно нет ничего особенного.

Но Кацуко лежит, не шевелясь, и не только не закрывает глаз, но продолжает все также пристально смотреть на дядю.

Тогда Киота умолкает и наваливается на Кацуко.

Кацуко не сопротивляется и не говорит ни слова.

Киота снова повторяет, теперь уже в тоне приказа:

— Сказано тебе, закрой глаза! Сейчас же закрой!!!

И тем не менее Кацуко продолжает неподвижно лежать и наблюдать за дядей широко открытыми глазами. Лишь чуть раздвинув губы, она показывает ряд белых зубов. При этом на ее губах появляется не то глумливая усмешка, не то улыбка страдания.

Видя это, Киота сам стыдливо закрывает глаза.

Перед старой машиной — жилищем Отца с Сыном

Сын поставил на глиняную печурку, затопленную щепочками, которые он насобирал, кастрюльку с ручкой.

Отец выходит из машины-лачуги, кашляя из-за пробившегося туда дыма от печурки и спрашивает:

— Зачем ты разводишь огонь? Разве нам потребуется горячая вода?

— Горячая вода нам не нужна. Но у нас есть сырая рыба. Я хочу ее сварить,—отвечает сын.

— Сырая рыба? Дай-ка поглядеть, — удивился Отец.

Сын показывает ему рыбу, которую уже положил в кастрюльку.

— Да это маринованая макрель, — обрадованно говорит Отец, нюхая рыбу. — Макрель, приготовленная с уксусом и солью, а вовсе не сырая рыба.

С ы н. Но хозяин лавки сказал, что ее обязательно надо сварить.

О т е ц. Наверное, он что-то перепутал. Маринованную макрель не варят.

С ы н. Но...

Отец качает головой, выражение лица у него снисходительно-добродушное.

Сын смущенно смеется. Они усаживаются, выхватывают из кастрюльки палочками кусочки макрели, кладут их в свои мисочки и принимаются за еду.

О т е ц. Кстати, у нас еще не решена проблема кухни.

Сын, перестав есть, вопросительно смотрит на отца, который охотно поясняет свои слова:

— Если сделать ее современной, то будет удобнее. И все-таки нет ничего лучше старомодной кухни, если только ты хочешь готовить вкусную пищу. Так какую кухню ты предпочитаешь?

Вместо ответа Сын что-то невнятно бормочет и снова принимается палочками выуживать рыбу из миски, которую держит левой рукой на коленях.

У общественной колонки (день)

Домашние хозяйки, занятые стиркой, собрались у колонки. Среди них есть молодые, есть постарше, одни еще не утратили миловидности, у других лица усталые, изможденные. Они болтают, судачат о соседях, шутят.

Одна из них, подталкивая локтем другую, подает ей глазами знак. Та оборачивается и видит женщину, которая уже однажды приходила к Хэю. Она снова идет к его домику с полными руками продуктов — редиской, тофу — соевым творогом. Проходя мимо домашних хозяек, она, вежливо поклонившись им, скрывается в доме Хэя.

Первая домашняя хозяйка:

— Эта женщина навязалась ему. Уже немолодая, а смотрите, как лезет к мужчине.

— Хотя выглядит она такой жалкой и бедной, — недоумевает вторая.

Молодая и хорошенькая, злобно посмотрев вслед незнакомке, объясняет:

— Пусть вас не обманывает ее внешность. Я когда-то знала особу, похожую на нее лицом и фигурой. Такие женщины, как эта, от рождения похотливы, их тело долго остается молодым. Они увлекаются мужчинами независимо от своего возраста. Вот увидите, еще немного, и она в конце концов выпьет из него все соки, он высохнет, как вяленая рыба.

В доме Хэя

Хэй работает у станка, который явно смастерил сам. Сбоку горит свеча. Он плетет половики из заготовленных заранее полосок старого тряпья. Похоже, что его остекленевшие глаза даже не видят ни полосок, ни рабочего инструмента. Эти глаза — пустые провалы и, как всегда, кажутся незрячими.

Женщина приготовила еду — рис, суп и пикули. Стоя на коленях, она накрывает на «стол» — коробку из-под мандаринов — и, не поднимаясь с колен, наклоняется к Хэю, сидящему на корточках спиной к ней. Она говорит робко:

— Обед готов. Может быть, ты поешь?

Хэй продолжает орудовать инструментом, не произнося в ответ ни слова.

Плечи Женщины удрученно опустились. Она сидит на татами, понурив голову.

Хэй прекращает плетение, медленно-медленно встает, садится перед «столом» и принимается за еду.

Приободрившись, Женщина поправляет ворот своего кимоно и собирается что-то сказать. Но, взглянув на Хэя, только тяжело вздыхает.

Глаза Хэя не смотрят ни на еду, ни на посуду, из которой он ест. Видно, он совершенно не отдает себе отчета в том, что держит палочки и даже глотает пищу. Просто он механически делает привычные движения. И, конечно, на Женщину он тоже не смотрит.

На лице Женщины написано отчаяние. Она недвижно сидит на татами, снова горестно понурив голову.

В палатке, где продается саке (вечер)

Пьяный, растрепанный, в неопрятном кимоно, тупо глядя на стоящую перед ним бутылку, Киота жалуется старику, который продает саке:

— Женщины — это особая порода существ, независимо от того, пятнадцать им лет или тридцать. Иной женщине стукнет тридцать четыре — тридцать пять, а посмотришь, у нее на лице невинная улыбка, как у шестнадцатилетней. А бывает, шестнадцатилетняя взглянет на мужчину глазами тридцатилетней... Женщины — все равно, что колдуньи...

Дом Рё (вечер)

Вся семья Рё в сборе — вокруг стола. Он вместе со своими пятью ребятишками, как всегда, занят изготовлением щеток. Не видно одной лишь Мисао.

Рё связывает щетину, а Таро полирует ручки. Все дети кроме малыша Дзиро выполняют каждый свою часть работы, помогая отцу.

Дзиро хнычет.

— В чем дело, Дзиро? — спрашивает Ханако. — Перестань плакать, а то Умеко тоже разревется.

Дзиро смотрит на отца, и на его мокром от слез лице видны подтеки грязи. Наконец он спрашивает его:

— Пап, а пап?

— Ну, что?

— Папа, неужели это правда, что все мы не твои дети?

Все ребятишки, кроме пятилетней Умеко, вопрошающе смотрят отцу в лицо. У всех у них давно уже зародились сомнения, и теперь, когда Дзиро заговорил на эту тему, они твердо решили узнать правду до конца.

Прекратив работу, Рё переводит взгляд с одного ребенка на другого. Он пристально вглядывается в каждого из сидящих за столом. Оглядев всех по очереди и, как всегда,

добродушно улыбнувшись, от чего лицо его под тряпкой, по-бабьи завязанной на голове, стало еще добрее, он снова принимается за дело.

— А вы поразмыслите над этим сами... сами и решайте, папины вы дети или нет.

Ребята молча вглядываются в лицо Рё, который говорит им:

— Я-то знаю, что все вы — мои ребятишки, поэтому так и забочусь о вас, так крепко вас и люблю... Но если все вы не любите своего папку и не верите, что я вам родной, тогда значит, так оно и есть. Правильно я говорю, Дзиро? — обращается он с вопросом к младшему из мальчиков.

Вспыхнув, Дзиро обтирает слезы тыльной стороной ладони и отвечает отцу:

— Но ведь все уже давно болтают про это... Говорят, что мы дети от разных отцов... Не только я один, а все мы... Таро, Ханако... И Сиро тоже.

Рё нервно смеется:

— Мало ли кто что говорит. Люди придумывают невесть что и болтают все, что им взбредет в голову... Верно? — спрашивает Рё, обращаясь на этот раз к старшему мальчику и, скорчив комическую мину, хохочет. Потом, снова оглядев своих ребятишек, словно проверяя, какое впечатление произвели на них его слова, он продолжает: — И никто никогда не знает по-настоящему, кто чьи родители и кто чей ребенок. До тех пор пока вы верите, что я ваш отец и я верю, что вы мои дети, так оно и есть. Если действительно всем сердцем во что-то верить, то это и будет правдой. Так что, если кто-нибудь опять скажет вам что-либо в таком роде, то вы только встаньте и спросите в свою очередь: «А у тебя, мол, как обстоит дело?..» Я был бы очень удивлен, если бы нашелся человек, который смог бы прямо ответить на ваш вопрос.

Дети, сжав губы, не спускают с отца глаз, а тот в заключение говорит:

— Иными словами, вопрос в том, верите ли вы своему отцу или тем людям. Это вы должны решить сами... Так как же?

Дзиро, подняв руку, отвечает первый:

— Я верю папе!

Его примеру следуют остальные дети, которые кричат хором, тоже поднимая руки:

— Мы верим папе!

Только малышка Умеко, кажется, не очень поняла, что происходит. Она пытливо смотрит в лицо всем присутствующим и, неожиданно указывая пальцем на Ханако, говорит:

— А я верю старшей сестре.

Все, включая отца, весело смеются.

Кабина старого автомобиля

Отец и мальчик лежат.

У обоих лица белые, как полотно. Оба корчатся от боли, на лбу у них выступил пот.

— Может, это от макрели, как ты думаешь? — хриплым голосом спрашивает Отец.

Сын не отвечает.

Отец начинает говорить не для самооправдания, а выясняя медицинские симптомы:

— Если бы в этом была виновата макрель, у нас сначала появилась бы сыпь или рвота... А поскольку ничего подобного нет ни у тебя, ни у меня, значит это не отравление, а просто у нас поднялась температура... Может быть, расстройство желудка?..

— Да, может быть и так,— подтверждает Сын.

Отец хотел было что-то добавить, но вместо этого, схватившись за живот, выбегает из их норы, согнувшись в три погибели.

Дом Киота (днем)

Киота, как обычно, распивает вино. Кацуко молча, как всегда, делает искусственные цветы.

Но теперь в постели на татами удобно лежит жена Киота Отане, а рядом с нею пузырьки с лекарствами, на подушке — грелка. Видно, что чувствует она себя превосходно. Она болтает с мужем:

— Моя операция прошла успешно, но после того, как я пролежала четыре месяца на спине, доктор сказал, что мне еще некоторое время необходимо соблюдать постельный режим. Ни разу в жизни мне еще не было так хорошо и удобно... Я только немного обеспокоена тем, что, вернувшись из больницы,

заметила, как ужасно похудела Кацуко. У нее какой-то странный, измученный вид...

— Ничего удивительного,— успокаивает Киота жену,— с тех пор, как ты легла в больницу, ей приходится работать за вас двоих.

— Нет, тут кроется что-то еще,— задумчиво произносит Отане.

Киота прерывает ее:

— Кацуко, твоей тете пора обедать,— наставительно говорит он, обращаясь к племяннице.— Врач сказал, что мы должны строго соблюдать режим. Смотри, приготовь ей все так, как предписал доктор.

Дом Тамба-сана (день)

Тамба-сан склонился над рабочей доской и усердно трудится.

— Это здесь? — раздалось за дверьми. Тамба-сан оборачивается, прислушиваясь к незнакомому голосу.

Со словами «извините меня» дверь открывает мужчина в европейском костюме и пропускает вперед другого, с виду бродягу в отрепьях; на руках у бродяги наручники. В прихожей так тесно, что им двоим негде там повернуться. Захлопнув дверь перед носом любопытных соседок, мужчина отвешивает Тамба-сану легкий поклон и, войдя в комнату, представляется:

— Я из полиции. Хочу задать вам несколько вопросов. Видали ли вы этого типа прежде?

Посмотрев на человека с наручниками и склонив голову набок, Тамба-сан отвечает:

— Как будто нет...

— Но вы ведь помните, что недавно ночью в ваш дом забирался вор, не так ли? — говорит полицейский.— В темноте, может, вы плохо рассмотрели его лицо?

Но Тамба продолжает недоумевать:

— Нет, я что-то не припомню, чтобы со мной случалось подобное.

— Странно, потому что этот человек неделю назад был арестован за кражу со взломом,— настаивает полицейский,— а на следствии он признался, что помимо той кражи, совершил еще кражу в вашем доме.

— Не совсем так, начальник,— прерывает его Вор.— Правда, что я забирался в дом, правда, что я пытался украсть вот тот ящик с инструментами. Но вы сами сказали мне,— обращается он к Тамба-сану,— что это ящик для инструментов, а деньги хранятся у вас в другом месте. Потом, помните, вы нашли бумажник и сами отдали его мне, не так ли, дедушка?

— Я вообще не припоминаю ничего похожего на то, что вы рассказываете,— продолжает утверждать свое Тамба-сан.

— Но я же сам признаюсь, что хотел украсть у вас ящик, и точно помню все, как было. Послушай-ка, дедушка, разве ты не сказал мне, что если я снова попаду в беду, то смогу прийти к тебе и ты дашь мне еще денег? — убеждает старика Вор.

Но Тамба-сан твердо стоит на своем:

— Ничего подобного. Наверное, тебе это приснилось.

Тогда Вор, пренебрежительно поглядев на Тамба-сана, говорит:

— Должно быть, этот старик совсем уже выжил из ума.

— Значит, ты думаешь, что я мог бы делать такую тонкую работу, если бы выжил из ума?! — усмехается, спокойно глядя Вору в лицо Тамба-сан.

П о л и ц е й с к и й. Значит, вы утверждаете, что этот человек не забирался ночью к вам в дом и не совершал кражу?

Т а м б а - с а н. Да, утверждаю. Ничего подобного в моем доме не случалось.

Вор, растерянно уставившись на Тамба-сана, пытается сказать что-то еще, но полицейский, толкнув его к выходу, возмущенно кричит:

— Ах ты, мерзавец, значит ты зря потащил меня в такую даль?! Простите за беспокойство,— вежливо кланяясь, обращается он к Тамба-сану и быстро выталкивает Вора из комнаты.

Соседки, подслушивавшие под дверью, отпрянули в сторону, когда полицейский вышел, толкая перед собой Вора, на лице у которого все еще написано изумление. С трудом дотягиваясь рукой в наручниках, он, сморщившись и сопя, растерянно ищет кончик собст-

венного носа, словно готовый заплакать.

Женщины глазеют на него, как на диковинного зверя.

А солнце, отразившись на металле наручников, бросает в глаза им ослепительно-яркую вспышку света.

Дом Сима-сана (вечер)

Сима-сан с большим трудом раздвигает двери, которые никак не поддаются, и весело кричит:

— Эй! К нам пришли гости!

Но никакого ответа на свое сообщение не получает. Трое мужчин, которых он привел с собой, с удивлением переглядываются. Но Сима-сан все же радушно приглашает их войти:

— Заходите, пожалуйста, без стеснения и чувствуйте себя как дома.

Тогда, сняв шляпы, мужчины входят в крохотную прихожую с глинобитным полом и оттуда вслед за Сима-саном проходят в комнату. Там у порога они сбрасывают обувь и только после этого видят через полуоткрытые сёдзи, что во внутренней комнате спиной к ним стоит полная женщина.

Сима-сан снова закричал, обращаясь к ней:

— У нас гости! Что же ты даже не выйдешь их поприветствовать?!

Как бы не слыша его, полная женщина разжигает уголь в печурке, изо всех сил дуя в дверцу:

— Никак не загорается! Вот проклятье! Ах, у меня все кипит внутри от возмущения. Изволь заниматься таким противным делом только потому, что на свете есть люди, которые готовы явиться в надежде на угощение к тебе в дом, когда им заблагорассудится. Проклятье! Вот мерзкая печурка!

Сима-сан громко хохочет и говорит, пытаясь заглушить грубые слова жены:

— Сегодня наш начальник канцелярии имел довольно смешной вид, верно? Помните, когда он пошел зажечь трубку, а она вспыхнула прямо у него перед носом! У него глаза чуть не вылезли из орбит... Ха-ха-ха... Ха-ха-ха...

В ответ трое гостей, сидящих в ряд за столом перед хозяином дома, несколько натянуто смеются.

Наконец в комнату входит хозяйка. Это неопрятная толстуха в переднике. Гости явно потрясены ее неприглядной внешностью и нелюбезным видом. Сима-сан — ему крайне неловко — пытается тем не менее рассеять общее замешательство и представляет жену гостям:

— Дорогая, это господин Игава. А это господин Номото, а это господин Мацуи. Господа, знакомьтесь, это моя жена.

Гости, не вставая, кланяются по мере того, как их представляют хозяйке дома и хором говорят:

— Очень приятно познакомиться.

Но жена Сима-сана не отвечает им и не обращает ни малейшего внимания на их приветствия. Не то напевая, не то бормоча себе что-то под нос, она пододвигает стол на середину комнаты. Затем, принеся две большие миски с маринадами из кухни, она буквально швыряет их на стол. Еще немножко и миски бы перевернулись. Часть содержимого, впрочем, все-таки вываливается на стол. Мацуи-сан, к счастью, вовремя успевает вскочить, а то бы клейкая масса попала ему на колени.

Сима-сан, пытавшийся придержать миски рукой, только собирается принести свои извинения господину Мацуи, как вдруг лицо его начинает судорожно дергаться.

Гости делают вид, что не замечают этого, и всячески стараются сдерживать свое недовольство. Но на их лицах явно написано возмущение. Они сочувствуют Сима-сану и украдкой зло косятся на кухню, где скрылась его жена. В этот момент она снова входит в комнату развязной походкой. В одной руке у нее тазик и мыло, в другой — полотенце, в углу рта торчит сигарета.

— Я пошла мыться в баню. А ты лучше поглядел бы за печкой! — говорит она сквозь зубы, не выпуская сигарету изо рта, и, широко шагнув через порог, размахивая полотенцем, уходит, что-то напевая себе под нос. Гости с удивлением переглядываются.

— Ну, что ж, начнем с саке,— бодрясь,

приглашает их хозяин. Он с трудом встает на ноги и отправляется на кухню подогревать саке. Насвистывая, он берет доску и кладет ее на пол рядом со столом, затем вносит жаровню и аккуратно ставит ее на доску. Так он долго продолжает хлопотать по хозяйству — то приносит чашки, то соусники, то палочки. Неожиданно Сима-сан спрашивает:

— Господа, я хотел бы задать вам вопрос. Вам когда-нибудь случалось воровать рис? Я имею в виду не одалживать, а именно воровать. Открыто и с прилавка. Ну как, господа?

Никакого ответа на этот вопрос он не получает. Гости вежливо слушают, не прерывая, чтобы не обидеть хозяина.

А тот опять, весело насвистывая, продолжает расставлять на столе посуду с едой. Напоследок он вносит большую алюминиевую кастрюлю, ставит ее на жаровню и сам садится на татами.

Трое гостей сидят, опустив глаза в пол, они еще не оправились от смущения.

Сима-сан снова, чтобы разрядить напряжение и создать непринужденную атмосферу, заводит разговор о том, как воруют рис:

— Смочив железную кастрюлю изнутри, вы идете к торговцу рисом, который вас не знает, и просите взвесить два кило. А когда он насыпет вам рис, вы спросите его, не поверит ли он вам в долг. Поскольку торговец вас не знает, ответ, как правило, будет отрицательный. Тогда вы высыпаете рис из своей кастрюли, но так как стенки ее влажные, к ним обязательно прилипнет грамм сорок — пятьдесят риса. Так, посетив троих торговцев, вы наберете рису себе на обед. Ну, что вы скажете на это, господа?

Гости по-прежнему сидят, понурив головы, и молчат. Сима-сан растерянно обводит всех взглядом и вдруг спохватывается:

— Ах, саке уже согрелось!

Он снова начинает с трудом приподыматься, но Мацуи-сан, опережая его, быстро идет на кухню.

Оттуда он возвращается с кувшином саке, а хозяин за это время уже успел раздать гостям чашечки.

— Ну, вот, Игава-сан, вы старший из нас, поэтому вам я налью первому. Прошу! — говорит Сима-сан.

Номото-сан, сидящий прямо перед ним, спрашивает его не без колебания:

— Сима-сан... не думаете ли вы, что мы совершили ошибку, придя к вам? Не оказались ли мы непрошеными гостями?

Лицо Сима-сана снова начинает мучительно дергаться, и он отвечает не сразу, а только после того, как тик проходит:

— Почему? Разве я сказал что-нибудь не так и обидел вас?

Номото-сан торопится его успокоить и в то же время выяснить ситуацию.

— Вы славный... по-настоящему славный человек. Тут все согласятся со мной. Но что это за женщина, черт подери? Вы представили нам ее как свою жену, и мы низко ей поклонились. А как вела себя она?

Сима-сан потупился было, но тут же оправился и весело рассмеялся, открыв ряд белых зубов:

— Пожалуйста, примите мои извинения. Она, правда, немного диковата и капризна, но...

Номото-сан прервал его:

— Вы не должны перед нами извиняться. Мы вас нисколько не осуждаем. Вы славный человек. Вот почему я испытываю сейчас вполне понятное возмущение. Что эта женщина себе воображает? И что только за жены бывают на белом свете?! Вести себя подобным образом — мыслимое ли это дело?

Мацуи-сан пытается что-то сказать, но Номото-сан не дает ему произнести и слова. Он так воодушевлен собственным красноречием, что не может остановиться и чуть не плачет от волнения:

— Я не о нас говорю. Если нас оскорбили — это еще не беда. Но как она смеет так обращаться с вами, со своим мужем, столь достойным человеком? Муж пришел домой с работы, а она с ним даже не здоровается и не только не оказывает внимания его гостям, но даже не отвечает на их приветствия. А потом уходит в баню и еще велит вам следить за печкой. Черт возьми, что

же это такое?! На вашем месте я тут же выгнал бы ее из дому.

— Вот поэтому-то я и извиняюсь, Номото-сан,— оправдывается Сима-сан.

Но Номото все продолжает говорить со слезами в голосе:

— Я уже сказал, что вас ни в чем не обвиняю. Вам нечего тратить время на извинения. Вы должны просто выгнать эту женщину из своего дома. Я говорю вам это, как мужчина мужчине... Женщина такого рода...

Внезапно Сима-сан приходит в страшное волнение. Он подлетает к Номото-сану раньше, чем тот успел закончить фразу, с такой необыкновенной быстротой, какой нельзя было бы ожидать от инвалида, валит Номото на пол и садится на него верхом.

Номото человек не то что бы толстый, но высокий и крепкого телосложения. И то, что маленький Сима-сан так легко одолел его, кажется совершенно неправдоподобным. Тем более что при этом он колотит Номото по плечу и, заикаясь, кричит:

— Если бы моя жена сделала вам что-нибудь дурное, ваши гнусные придирки были бы простительны. Но поскольку она вам не причинила никакого вреда, как вы смеете так говорить о ней да еще предлагать мне выгнать ее из дома...

Мацуи-сан попытался было вразумить и успокоить Сима:

— Полноте, полноте, Сима-сан. Не надо так бесноваться, приятель.

И, пригвожденный к полу, Номота тоже успокаивает приятеля:

— Да вы не беспокойтесь. Право, вам не из-за чего так волноваться...

Но Сима-сан все твердит сквозь стиснутые от негодования зубы:

— Она моя жена. Может быть, для вас она ничего не стоит, но ради меня она терпела все. Она страдала вместе со мной, когда нам нечего было есть, когда у нас не было ничего, кроме воды. Мы прожили вместе трудную жизнь...

Мацуи-сан и Игава-сан слушают его, не смея шелохнуться, а Номото-сан, все еще лежа, словно бы от стыда отворачивает лицо от Сима-сана, который продолжает свой гневный монолог:

— Вам, наверное, этого не доводилось переживать, а она не бросала меня даже тогда, когда мы по бедности вынуждены были воровать рис так, как я вам рассказывал,— с помощью мокрой кастрюли. Так какое же вы имеете право советовать мне, чтобы я ее выгнал? А? Какое вы имеете право?

После каждого слова Сима-сан теребит Номото за плечо. Вначале, когда он налетел на него, похоже было, что он собирается его задушить или по крайней мере избить, но кончилось тем, что он только тормошил его и придавливал к полу своими костлявыми руками. Номото же не делал никаких попыток сопротивляться и в конце концов только сказал:

— Я понимаю. Не будем больше ссориться. Я был не прав и прошу прощения.

Только после этого Сима-сан слез с Номото и, тяжело дыша, возвратился на свое место за столом.

И в этот момент лицо его снова исказилось в приступе нервного тика.

Номото-сан встал и оправил свой костюм.

Мацуи-сан и Игава-сан, как ни в чем не бывало, начали накладывать из кастрюли блюдо, приготовленное из бобов. И тут Номото-сан поднял чашечку с саке и, обращаясь к Сима-сану, у которого тик наконец прошел, предложил:

— Ну что ж, давайте провозгласим тост...

В домике Хэя

Хэй спит лицом к двери на старом матраце, набросив на себя поверх одеяла пальто.

Завернувшись в ветхое стеганое одеяло, в другом углу комнаты лежит Женщина.

Ночной ветер со свистом пробивается сквозь щели. Когда же ветер на мгновение стихает, слышно, как Женщина всхлипывает. Наконец она начинает говорить сдавленным голосом:

— Неужели я так и не смогу выпросить у тебя прощения?

Завывание ночного ветра внезапно усиливается.

Долгая пауза

Потом Женщина заговаривает снова:

— Нет, я не смею просить, чтобы ты меня не осуждал. После всего, что было... Но тогда я, честно говоря, сама себя не очень-то понимала... Во мне порой пробуждалось что-то животное, и я никак не могла справиться с собой. Поверь, это произошло вовсе не потому, что я любила его больше тебя... Нет, совсем нет... Поверь мне хоть в этом, по крайней мере...

Хэй продолжает лежать, не шевелясь.

В голосе женщины звучит отчаяние:

— Конечно, тебе было невыносимо тяжело... Но и мне тоже было нелегко. Я так страдала все время... Моя покойная мать жалела тебя и, даже умирая, не простила мне горя, которое я тебе причинила. А с того дня, как умерла моя мать, я только и делаю, что упрекаю и ненавижу себя.

Женщина зарыдала еще сильнее.

Хэй хранит упорное молчание.

Собравшись с духом, Женщина продолжает:

— ... Я слышала, что даже людей, совершивших такие тяжкие преступления, как убийство, иногда прощают после того, как они отбыли свой срок... Если... Если... для меня существует какой-нибудь путь к прощению, то, пожалуйста, только скажи... Я сделаю решительно все, чего бы ты ни потребовал. Подвергни меня любому наказанию.

Хэй открывает свои остекленевшие глаза, но не отвечает. Он словно скала, на которую обрушивается ночной вихрь, но ей это нипочем. Он по-прежнему недвижим.

Дорога перед родильным домом (день)

Из родильного дома выходит Отане с узелком в руке, а за ней, понурив голову и опустив глаза, бредет Кацуко — совсем еще девочка, с двумя косичками по плечам...

— Кто он?

Кацуко, вздрогнув, поднимает голову и, не отвечая тетке, смотрит на нее, пока та говорит:

— В тот день, когда мы пошли в Накадори мыться в баню, у меня там после болезни закружилась голова и мне стало дурно. Но взглянув на тебя голую, я была так поражена, что сразу пришла в себя. Твой живот не просто располнел, я это сразу поняла. Поэтому-то я и привела тебя сегодня сюда. Ты же слышала: доктор сказал, что у тебя двухмесячная беременность.

Кацуко словно одеревенела и, тяжело дыша, только сжала кулак, а Отане продолжает отчитывать племянницу:

— Скрывать это бесполезно. Впрочем, все это меня не касается. И ты должна понимать, что я ничего плохого тебе не сделаю. Поэтому скажи мне правду. Кто он? Все равно позора не скроешь. Надо только что-то предпринять. Кацуко, скажи мне, кто этот человек?

Но Кацуко не отвечает. Похоже, она даже не слышала вопроса своей тетки, и бредет за ней, пошатываясь, глядя в одну точку прямо перед собой.

У общественной колонки

Мимо проходит Отец, неся на спине Сына, который безжизненно свесил руки. Домашние хозяйки перешептываются.

— Что случилось? — спрашивает первая.

Вторая отвечает:

— У мальчонки понос. Он всю ночь бегал на двор.

Третья добавляет:

— А теперь он даже не в силах ходить. Наверное, дела его совсем плохи.

Четвертая домашняя хозяйка заключает:

— Мне очень жаль мальчонку, но его отец такой высокомерный, что мне просто не хочется с ним разговаривать.

Тамба-сан стоит у двери своего дома и поджидает приближения Отца, чтобы заговорить с ним.

— Должно быть, у ребенка сильное расстройство желудка. Я думаю, что лучше всего было бы показать его врачу,— советует он.

Отец, проходя мимо Тамба-сана, не глядя, бросает:

— Нет, все обойдется. Верно, сынок?

Сын тут же отзывается:

— Все хорошо, я скоро поправлюсь.

Отец торопливым шагом уходит.

Пока Тамба-сан стоит и смотрит вслед удаляющемуся Отцу с Сыном на спине, его обступают домашние хозяйки.

Первая домашняя хозяйка:

— Вот вы такой добрый и беспокоитесь об его сыне, а он даже не хочет слушать ваших советов. Какой упрямый человек.

Продолжая смотреть вслед уходящим, Тамба-сан тихо отвечает:

— Упрямый... Нет, он не упрямый... Он просто очень слабый, жалкий человек... Но мальчика мне жаль еще больше...

С этими словами Тамба-сан уходит к себе в дом, покачивая головой.

Дом Киота (день)

Киота и Отане разговаривают. Кацуко дома нет. По-видимому, вынужденный к этому предыдущим разговором, Киота с видом оскорбленного достоинства спрашивает свою жену:

— Уж не думаешь ли ты, чего доброго, что я имею какое-то отношение к тому, что Кацуко забеременела?!

Вместо ответа Отане говорит деловым тоном:

— Я только спрашиваю тебя, как нам быть дальше.

Поверив, что Отане не собирается его обвинять, Киота успокаивается, садится поудобнее и, глубокомысленно сдвинув брови, начинает пространно высказывать свои соображения:

— Да, ты права. Поскольку у нее уже два месяца беременности, прежде всего мы должны решить, как быть дальше. Кто виновник, это мы успеем выяснить позже.

Отане молча слушает.

— Если ты, чего доброго, подозреваешь меня,— снова переходит к самозащите Киота, несколько встревоженный ее молчанием,— то заверяю тебя — я тут ни при чем. Что за дикая мысль! Да мы с Кацуко скорее отец с дочерью, чем дядя с племянницей... Я даже числюсь ее опекуном... Разве я мог бы подумать о чем-либо подобном?!

Но Отане настойчиво повторяет вопрос:

— Так как же нам быть? Позволить ей родить ребенка или заставить избавиться от него?

— Позволить ей родить? Не представляю себе, зачем. Она слишком молода, и о соседях тоже не надо забывать. Что они скажут? Нет, по-моему, умнее будет принять надлежащие меры. Тут не до этики,— отвечает жене Киота.

— Говори яснее, чтобы я могла тебя понять,— сердится Отане.— Ты считаешь, что мы должны избавиться от ребенка, так я поняла?

Сидя спиной к жене и стараясь избежать ее взгляда, Киота поспешно подтверждает:

— Конечно, конечно.

— А как же насчет денег? — допытывается Отане.

— Пожалуй, ничего другого не остается, как одолжить их у твоей сестры,— предлагает Киота.

— Но мы уже одолжили у нее столько, сколько было можно, на мою операцию и больницу.

— Значит тебе придется найти новый повод и такой, чтобы она не сумела нам отказать,— подумав, подсказывает жене Киота.

В эту минуту у дверей появляется полицейский в форме:

— Извините. Здесь живет Кацуко Ватанака?

— Здесь,— отвечает Отане.

— Прошу немедленно пройти со мной в участок.

— А что она такое сделала? — в испуге спрашивает Отане.

П о л и ц е й с к и й. Тут пострадал... тяжело ранен человек... Возможно даже, что было задумано убийство.

Киота кланяется полицейскому и обращается к Отане:

— Не переодевайся, беги скорее в чем стоишь и приведи Кацуко домой.

Полицейский спрашивает его:

— Вы отец Кацуко?

В ответ Киота нервно проводит рукой по

лицу и, отрицательно кивая головой, скороговоркой спешит заверить полицейского:

— Кацуко — племянница моей жены.

И тут же другим — спокойным — тоном спрашивает:

— Кстати, вы тут сказали про пострадавшую. А от чего именно пострадала Кацуко?

— Да нет же,— объясняет полицейский,— Кацуко не пострадала, напротив, ее жертвой стал один человек. Кацуко украла в рыбной лавке нож и нанесла удар парню по имени Окабэ, разносчику из магазина саке. Он находится в тяжелом состоянии.

Отане, раскрыв от изумления рот, уставилась на полицейского.

Киота тоже поражен. Он в замешательстве переводит взгляд попеременно с полицейского на жену. А тот поторапливает Отане:

— Пошли скорее.

Отане сбрасывает с шеи полотенце, сует его в руки Киота, опускается на пол и торопливо обувает гэта.

Киота в это время начинает говорить таким тоном, как будто его дело сторона и он не имеет ни малейшего отношения к происшедшему:

— Раз Кацуко задержала полиция, то нет никакой необходимости мчаться к ней на свидание. Я думаю, правильнее было бы сначала навестить пострадавшего.

На это полицейский сухо замечает:

— Пострадавший сейчас в бессознательном состоянии, и ему делают переливание крови. Его не разрешено посещать. Я же, повторяю, должен попросить вас непременно зайти в полицию. Как бы там ни было, вы оба являетесь родственниками виновницы преступления.

Послушная распоряжениям представителя власти, Отане быстро заканчивает сборы, и они уходят, сопровождаемые напряженным молчанием Киота.

У жилища Отца с Сыном

Сын лежит на спине, сложив руки на животе. Глаза его потускнели, лицо неузнаваемо изменилось. Одного взгляда достаточно, чтобы увидеть, как он ослаб. Отец сидит у его изголовья, тупо глядя в пространство. Внезапно он бормочет про себя, стараясь не смотреть на сынишку:

— В таких случаях лучше ничего не есть... Это единственный способ. Но существует и предел голоданию...

— Как хорошо было бы, если бы я смог ходить,— слабо бормочет мальчик.

Отец с удивлением смотрит на Сына, который продолжает тоненьким голоском:

— Я знаю, еще немного, и я опять смогу ходить.

— Не... не говори глупостей. — Отец смущенно отворачивается и продолжает: — Я вовсе не прошу тебя идти в питейный ряд. А если ты захочешь поесть, я сам схожу туда. Лично я вовсе не так уж голоден. Чем дольше мы не будем есть, тем полезнее для нас... Человек может оставаться без пищи неделю или даже десять дней...

Внезапно Сын начинает стонать. Лицо его искажает страдание. Обеими руками надавив на живот, он весь скрючивается. Слышно, как он скрежещет зубами, силясь не стонать.

Отец так взволнован и смущен, что только беспомощно суетится: бегает то в кабину машины, то обратно, явно не зная, что ему предпринять. Сын же по-прежнему мучается от боли. Наконец боль, по-видимому, его отпускает и тело мальчика застывает в неподвижной позе.

У Отца как будто отлегло от души, и, два-три раза глубоко вздохнув, он начинает разговор на свою излюбленную тему:

— Что касается гостиной... то я передумал. Зачем отделывать ее в шотландском стиле,— говорит он, то ли стараясь отвлечь мальчика от мыслей о боли, то ли просто следуя привычному течению своих собственных мыслей...

Дом Киота (ночь)

Отане возвращается домой. Она застает Киота пьяным. У него бледное лицо и замутненный взор. Он сидит, покачиваясь, и, как только Отане снимает гэта, начинает осаждать жену вопросами:

— Ну, как Кацуко? Что она говорит? Правда, что она ранила парня из лавки? Она и в самом деле пырнула его ножом?

Отане уходит в кухню и, моя руки, отвечает оттуда сдержанно:

— Все это правда.

Затем, стоя спиной к мужу, она принимается готовить обед. То, что он говорит, она выслушивает, ни разу не обернувшись к нему.

— Пока тебя не было дома, я все думал и думал. Если окажется и в самом деле, что Кацуко набросилась с ножом на этого парня, то причина здесь одна. Ты согласна со мной? Одна-единственная. А именно, что этот парень и есть виновник того состояния, в котором она сейчас находится. Как ты сама-то об этом думаешь?

— Кацуко ничего не говорит мне. Сколько я ее ни спрашивала, почему она решилась на такой ужасный поступок, какая причина заставила ее так ненавидеть Окабэ, она молчит, будто немая. Полицейский сказал, что если бы у нее были какие-то особые основания, то вина ее смягчилась бы. Поэтому я и настаивала и умоляла ее, чтобы она сказала мне правду, но она все молчит и молчит.

К и о т а. Будь у нее какая-нибудь иная причина, она бы ответила, а назвать эту стыдится.

О т а н е. Они хотят, чтобы ты тоже пришел в полицию.

К и о т а (*он очень напуган*). А при чем тут я? Кацуко ведь твоя племянница.

О т а н е. Но ты ее опекун. Я должна теперь навещать ее ежедневно. Что же мне сказать, если в полиции спросят, почему не приходит ее опекун?

К и о т а. Скажи, что он очень болен и не может прийти. Что за безобразие — таскать в полицию людей, которые не имеют никакого отношения к данному делу.

В домике Хэя

На коленях у Женщины сверток. Она неподвижно сидит в углу комнаты, опустив глаза в пол. Наступает вечер, темнота сгущается, и в ней уже едва различим силуэт Женщины, которая все сидит, как бы окаменев, устало понурив голову.

Дверь открывается, и в комнату входит Хэй. Как обычно, его неподвижные глаза не видят сидящей Женщины. Он проходит мимо нее, как если бы ее вовсе не было тут, снимает пальто и, аккуратно сложив, кладет в угол, а поверх него — изношенную шляпу альпиниста. Все это он проделывает, как всегда, медленно, не спеша.

Женщина чуть слышно вздыхает. Проведя рукой по волосам, она спрашивает сдавленным голосом:

— Как мне добиться, чтобы ты изменил свое отношение ко мне?

И тем же голосом, видимо, повторяя вопрос в сотый раз, продолжает:

— Что мне надо сделать, чтобы ты меня простил?

Хэй приподнимает крышку алюминиевой кастрюли, заглядывает в нее — она пуста. Женщина не приготовила ему еды. Тогда он, подойдя к коробке из-под мандаринов отмеривает всегдашнюю дозу риса и ячменя и ссыпает все это в кастрюлю. Он будто и не заметил, что Женщина не приготовила ему обед. Просто он делает то, что делал и раньше, возвращаясь домой, пока жил один.

Тогда Женщина встает и молча уходит со своим свертком из дома, даже не взглянув на Хэя.

Перед домиком Хэя

Женщина выходит на улицу. Редкие облака в вечернем небе отражают последние лучи заходящего солнца. Вскоре все вокруг окутывает тьма.

Женщина еще раз оборачивается на лачугу Хэя. Но в ее взгляде уже нет и тени волнения. В глазах ее — безразличие, теперь они стали стеклянные, как у Хэя.

Проходя мимо засохшего дерева, она останавливается, дотрагивается до него рукой и тихо говорит:

— Интересно, что это за порода?

По-видимому, стало прохладно. Женщину

пробрала дрожь.

— Но раз дерево умерло,— едва слышно говорит она сама себе,— уже не имеет значения, какой оно было породы.

Прошептав эти слова, Женщина уходит, так и не оглянувшись на дом Хэя.

В домике Хэя

Хэй сидит на корточках перед печуркой. Дрова ярко разгорелись, и дым поднимается вверх белыми клубами.

У него словно окостеневшее лицо, без всякого выражения, а глаза, как две пустые дыры, ничего не видят. Они просто устремлены в темное пространство.

Дом Киота

Киота, как всегда, пьет. Занятая изготовлением бумажных цветов Отане рассказывает мужу:

— Похоже, что все обойдется благополучно. Недели через три парня уже выпишут из больницы. Он говорит, что и сам не знает, почему Кацуко набросилась на него с ножом. Но ни в чем ее не упрекает. Он даже заявил полицейскому, который ведет расследование, что поскольку он не обвиняет Кацуко, то, по его мнению, она не должна понести наказание за содеянное.

К и о т а. Он сказал так только потому, что сам совершил преступление и знает об этом. Разве кто-нибудь стал бы защищать человека, который его чуть не убил, если бы сам был ни в чем не виноват? То, что он так говорит, равносильно признанию.

О т а н е. Меня снова просили в полиции передать тебе, что ты должен явиться туда и дать показания по этому делу. Полицейскому, который заходил сюда, известно, что ты не болен. Он сказал, что если ты не явишься, то тебя арестуют.

Киота даже привскочил на месте от неожиданности:

— Арестуют, меня? Это за что?

Но Отане продолжает, не повышая голоса, по-прежнему спокойно, занимаясь своими цветами:

— Кацуко говорит, что ей нужно тебе что-то сказать в присутствии полицейского.

— Кацуко нужно мне что-то сказать? Но что именно?! — чуть ли не кричит Киота.

Отане отвечает ему по-прежнему, не прерывая своего занятия.

— Не имею представления. Узнав про то, что парень выживет, Кацуко велела привести тебя. Только узнав, что парень выживет, она и сказала, что ей нужно тебе что-то сказать. А полицейский дал мне понять, что он уже знает, о чем пойдет речь.

В ответ Киота начинает орать:

— Сплошное вранье! Понятия не имею, что эта дрянная порочная девчонка наговорила в полиции! Сплошное вранье, должно быть...

Только теперь Отане медленно подняла глаза на Киота:

— Чего это ты так кричишь? И почему ты боишься идти в полицию? Если то, что сказала Кацуко, действительно сплошное вранье, тебе нечего волноваться.

Но Киота, нервно бегая из угла в угол по комнате, продолжает выкрикивать:

— А я и не боюсь — ни полиции, ни кого бы то ни было на свете. Как можно доказать заведомую ложь? Разве кто-нибудь осмелится поверить клевете?!

Продолжая орать, он идет в чулан и, распахнув дверь, вытаскивает оттуда большой чемодан, поспешно запихивает в него свою одежду и кое-какие ценные домашние вещи — то, что успевает захватить. Наконец, с трудом закрыв чемодан, он выбегает из дому, обув ботинки не на ту ногу и не удостоив Отане ни одним словом больше.

Молча наблюдавшая за ним Отане так же молча провожает его взглядом, а затем возвращается к своей работе, как будто перед тем не произошло ничего из ряда вон выходящего.

Палатка, где торгуют саке (ночь)

В распивочной палатке собралось несколько завсегдатаев, в их числе Масуда. Тощий старик, торгующий саке, разговаривает с Масудой:

— Что-то вы сегодня без своего приятеля. С ним ничего не случилось?

М а с у д а. Мы работали сегодня в разных местах. Думаю, что он скоро сюда явится. А я пока выпью для разнообразия какое-нибудь «дьявольское зелье».

С т а р и к. Для усталого человека это все равно, что яд. А новая партия особенно крепка.

М а с у д а. Я научился пить не вчера и не позавчера. Что ты имеешь в виду, когда говоришь «яд»?

С т а р и к. Ну что же, пей, мне нечего тебе больше сказать.

В жилище Отца с Сыном

Отец сгорбился от горя. Он понимает, что должен что-то предпринять, но никак не может решить, что именно.

— Правильно. Человек может жить без еды,— растерянно рассуждает он вслух,— но нельзя бесконечно держать больного без всякой пищи.

Он что-то еще бормочет себе под нос, но в конце концов встает и, взяв судки, непринужденно бросает Сыну:

— Я скоро вернусь, я пошел на Питейную улицу,— добавляет он неуверенно.— Только туда и обратно. Раздобуду тебе что-нибудь поесть.

Дом Масуды (ночь)

На пороге валяется пьяный Масуда. Тацу испуганно кричит:

— Что это? Кто тут?

С трудом ворочая головой, Масуда пытается заглянуть в комнату, потом оглядывается вокруг, не понимая, где он находится:

— Сейчас, сейчас. Дай мне осмотреться. И дай мне понять, что со мной было... Значит, сначала я хлебнул в той проклятой лавчонке немножко этого «дьявольского зелья», потом завернул за угол и прошелся по питейному ряду...

Но из комнаты опять доносятся истошные крики женщины, которая явно не желает выслушивать это пьяное бормотание:

— Кто тут? Кто ты такой, черт бы тебя побрал?!

Масуда, навострив уши, прислушивается и орет:

— Вот дура. Что это значит «кто тут?» Ну, есть ли еще где-нибудь на свете такая глупая баба, которая не могла бы узнать голос собственного мужа?!

После этого сёдзи отодвигается и свет из комнаты освещает крошечную прихожую. Тацу просовывает голову в образовавшуюся щель, чтобы узнать, кто там орет, и изумляется:

— Ах, это ты? Что же с тобой случилось?

— Что это значит «Ах, это ты?»,— в свою очередь удивляется Масуда.— Прекрати свои шутки.

Т а ц у. Фу, опять от тебя несет. Снова ты напился своего «дьявольского зелья».

М а с у д а. Что значит «дьявольского зелья»? И что тут особенного, если я немного выпил?!

Тацу пытается приподнять Масуда и втащить его в комнату.

В этот момент приходит Хатцан, размахивая над головой пустой коробкой для завтрака. Он останавливается, увидя Масуду и Тацу, довольно долго качает головой в знак неодобрения и так косится на Масуду, словно увидел что-то диковинное. Наконец он спрашивает:

— Эй, приятель, это ты? Это ты, а, старина?

Тацу отвечает:

— Это мой муженек! Разве вы были не вместе с ним сегодня вечером?

— Да мы сегодня вообще не виделись. Этот ликер, как назло, начали продавать, когда я еще работал. Жаль, что там обошлось без меня. А может, это было виски?

Не слушая того, что он говорит, Тацу просит:

— Извини, но ты мне не подсобишь? Он такой тяжеленный, что одной мне не справиться...

— Ну, конечно! — с готовностью отвечает Хатцан и, бросив пустую коробку для завтрака, идет в прихожую и приподнимает с глинобитного пола Масуду, который спьяну все

еще никак не возьмет в толк, что с ним все-таки происходит:

— Кто это? Что вы со мной делаете? — растерянно бормочет он, отпихивая Хатцана.

— Это я, старина,— отвечает Хатцан миролюбиво.— Вот! Держись за меня покрепче.

— Не смейте меня трогать! — визжит Масуда.

Но Хатцан, не слушая друга, втаскивает его в комнату, прямо так, как он был — в рабочих башмаках, и сам валится на пол рядом с ним.

— Мало мне, что мой собственный муж приходит домой мертвецки пьяный, мне еще и с тобой, значит, надо возиться, Хатцан? Что же мне делать с вами обоими? — ворчит Тацу.

— Нет, ты мне скажи, что ты решила относительно своего мужа? — спрашивает Хатцан.

Тацу только машет рукой в сторону Масуды:

— Да ты только полюбуйся на него!

Хатцан долго смотрит на Масуду с отсутствующим выражением лица, а потом начинает бормотать:

— Это мой приятель. Это мой старинный приятель. Но что он делает в моем доме, не сняв обувь,— это я не понимаю.

— Ты сам втащил его сюда в таком виде, Хатцан. И тоже вошел в дом, не сняв башмаков,— терпеливо объясняет ему Тацу.

Хатцан с ужасом разглядывает свои ноги, потом с трудом ползет по татами назад к прихожей, там с еще большим трудом встает на ноги, поднимает пустую коробку из-под завтрака и, кивнув Тацу, говорит на прощание:

— Ну что ж, смотри, хорошенько ухаживай за ним. Спокойной ночи.

— Спокойной ночи. Передай от меня привет Ёсиэ,— отвечает Тацу.

В жилище Отца с Сыном

Отец возвращается домой, что-то жуя на ходу. Поставив на землю судки, он заглядывает в машину и радостно объявляет:

— Вот и я. Когда я сказал хозяину ресторана, что у тебя болит живот, он посочувствовал и дал мне кое-что специально для тебя.

Но Сын уже не в состоянии ни приподнять голову, ни что-нибудь сказать. Слабым, хриплым голосом он произносит только нечленораздельное «А-а-а...». И только после долгой паузы, собравшись с силами, довольно отчетливо предлагает:

— Я позабыл сказать тебе об этом раньше. Давай построим еще и плавательный бассейн.

Улыбнувшись почти что сквозь слезы, Отец отвечает ему нарочито громко:

— Да, ты это хорошо придумал... Так мы и поступим. Мы все сделаем именно так, как ты хочешь. Ну что ж, все, видимо, обойдется. Кризис уже миновал... ты начинаешь поправляться.

Лицо Отца как будто проясняется, и он начинает даже напевать, что совсем на него непохоже. Он разжигает в печурке огонь и ставит на него кастрюлю с супом.

— ...Дети обладают поразительной жизнеспособностью,— бормочет он про себя, а потом громко, чтобы слова его были слышны в машине, начинает разговаривать с Сыном: — Я совершенно согласен с тобой относительно бассейна, совершенно согласен. А что если поставить его в самом центре лужайки? Белый кафель среди вечнозеленой растительности выглядит совсем недурно. Правда, у нас возникнет небольшое затруднение с наполнением и спуском воды. Поскольку бассейн находится на вершине холма, необходимо построить водокачку для его заполнения водой и в засушливые месяцы. Кроме того, нам придется провести целую систему труб, поскольку это будет большой бассейн, очень большой, и к тому же постоянно наполненный чистой водой. Но мы что-нибудь придумаем и непременно его построим. В конце концов, это же твое предложение. И кроме того, это так необходимо для твоего здоровья... Ну вот... Суп уже горячий...

Отец снимает кастрюлю с жаровни, наливает супу в миску и ползет в машину.

— Это крепкий бульон. Самое полезное для тебя, поскольку ты так долго ничего не ел... Ты...

Корчась от боли, Сын хочет приподняться ему навстречу, но валится на спину и остается лежать без движения.

Отец выскакивает из машины — в глазах у него ужас — и бежит прочь, как будто за ним гонится злой дух. Перед домом Тамба-сана он наконец останавливается, замерев на месте, оглядывается на свое обиталище и громко рыдает. Миска валится у него из рук и, ударившись о камень, разбивается вдребезги.

Дверь дома Тамба-сана открывается, и старик выглядывает наружу.

— Что случилось? — испуганно спрашивает он.

Но Отец не слышит вопроса Тамба-сана. Он застыл на месте, уставившись в одну точку невидящими глазами.

Тогда Тамба-сан выходит на улицу и смотрит туда, куда направлен взгляд Отца — на старую ржавую машину со свалки, на это жалкое жилье двух бездомных. Но там теперь все тихо и спокойно.

Общественная колонка (утро)

К колонке пришли за водой Ёсиэ и Тацу. Пока вода набирается в ведра, они болтают, как ни в чем не бывало.

— Ну, как у тебя прошел вечер? — спрашивает Тацу.— Мой пришел домой мертвецки пьяный. Его уже не переделаешь!

— Все мужчины одинаковы! — отвечает соседка Ёсиэ.— Если бы они приносили домой хоть половину тех денег, что пропивают, нам жилось бы намного лучше, верно?!

— Удивительное дело, понять не могу, почему они так много пьют? — отвечает вопросом на вопрос Тацу.

Ё с и э. Может, у них в желудке завелись питоны или что-нибудь в этом роде? Во всяком случае, мне они просто осточертели, а тебе?

Разговор женщин прерывает появление на улице Масуды и Хатцана, которые выходят почти одновременно на этот раз каждый из своего собственного дома. Дойдя до колонки, оба начинают умываться. Потом, задрав голову, смотрят на небо. Домашние хозяйки, как всегда собравшиеся у колонки, с удивлением смотрят на эти две пары и перешептываются.

П е р в а я д о м а ш н я я х о з я й к а. Ну и ну! Похоже, они опять обменялись мужьями.

В т о р а я д о м а ш н я я х о з я й к а. Они наверняка неплохо провели время, верно?

М а с у д а. Вроде бы сейчас пойдет дождь? На небе подозрительные облака.

Х а т ц а н. Ты прав. Я думаю, такая хорошая погода долго не продержится.

Дорога (вечер)

По проселочной дороге, проложенной через пустыри, шагает Кацуко, она несет материал для изготовления бумажных цветов. Кацуко изменила прическу — вместо детских косичек теперь у нее волосы, распущенные по плечам. Ее нагоняет парень на велосипеде. Это Окабэ. Он в джинсах, джемпере, на фартуке вылинявшее название магазина — место его работы. Обут он в резиновые сапоги. Еще издали он окликает девушку по имени, а поравнявшись с ней, тормозит ножную педаль и заговаривает с Кацуко как ни в чем не бывало.

— Что с тобой произошло? Ты совсем перестала заходить к нам в лавку. Да, кстати, кажется, твой дядя удрал куда-то из дому?

Посмотрев на парня долгим взглядом, девушка отводит глаза и чуть слышно говорит:

— Я очень-очень жалею о том, что сделала...

Окабэ едва разобрал, что она сказала. Вглядываясь девушке в лицо, он шепчет:

— Я совершенно не понимаю, почему ты решилась на такой поступок, Кацуко? Скажи, почему, почему ты это сделала?

Кацуко снова поднимает глаза на Окабэ, но тут же отводит их в сторону. Потом она спокойным голосом говорит:

— Я сама хотела умереть.

— Ты сказала, что хотела умереть? Ты? — недоумевает Окабэ.

Кацуко кивает.

Окабэ с недоумением глядит на нее.

— И все-таки я не понимаю, почему ты так поступила со мной! Особенно если сама хотела умереть! Почему?

Она отвечает не сразу, а с паузами:

— Я не знаю, как это выразить... Но когда я об этом думаю теперь, я сама себя не могу понять... Именно, когда я решила умереть... единственное, чего я боялась, это, что ты меня забудешь... Забудешь, как только я умру... Я испугалась... Я так испугалась, что не могла больше выносить этой мысли...

Окабэ склоняет голову набок и переставляет одну ногу с земли на педаль, а другую ставит с педали на землю. Он бормочет:

— Гм-м... Вот это неожиданность.

Кацуко снова поднимает глаза на Окабэ.

Но Окабэ смотрит теперь куда-то в сторону... Неожиданно свистнув, он переводит взгляд на Кацуко:

— Пошли что-нибудь поедим, а?

— Я сейчас не хочу есть.

Улыбаясь, Окабэ соглашается:

— О'кей, тогда как-нибудь в другой раз...

Он ловко усаживается на велосипед и, помахав девушке рукой, удаляется, набавляя скорость.

Глядя вслед удаляющемуся Окабэ, Кацуко тихо и нежно говорит:

— Прости меня, Окабэ.

Старое кладбище

Могильные камни, многие из них свалились, загромоздив запущенное кладбище. Тамба-сан смотрит на Отца, который копает яму. В руках у него урна с прахом, завернутая в белую тряпку.

У Отца спутанные длинные волосы и обросшее бородой лицо. Закончив копать, он принимает из рук Тамба-сана урну и, двигаясь, как лунатик, опускает ее в яму. Затем, совсем обессиленный, он вылезает оттуда наверх.

Маленькая урна остается на дне глубокой ямы.

Тамба-сан смотрит на урну, потом на Отца, пытается что-то сказать, но, передумав, уходит, так и не произнеся ни слова.

Отец еще некоторое время смотрит на урну, потом делает такой жест, как будто что-то рисует в воздухе.

— Бассейн совсем закончен,— шепчет он, не отводя глаз от могилы.

...Взору его представляется белый кафельный бассейн, окруженный вечнозелеными деревьями. На поверхности воды — отражение изумрудной зелени ветвей и легкая рябь от ветерка в ослепительном сиянии золотых лучей солнца.

Общественная колонка (вечер)

Сима-сан возвращается домой. Как обычно, он снимает шляпу, любезно приветствуя домашних хозяек, которые занимаются там своим обычным делом — кто стирает, кто набирает воду.

— Здравствуйте. Видать, вы трудитесь вовсю,— весело говорит он, продолжая идти своей неестественной раскачивающейся походкой.

Домашние хозяйки провожают его теплым, дружелюбным взглядом, как будто смотреть на человека с такой нелепой, дергающейся походкой — одно удовольствие.

Вот он доходит до своего дома, и тут у него начинаются спазмы лица: мучительный нервный тик...

Трамвайный парк Рокутяна

Когда в отдалении, то тут, то там, зажигаются городские огни, Рокутян заводит свой трамвай в парк, приговаривая:

— До-дэс-ка-дэн! До-дэс-ка-дэн!

Левой рукой он поворачивает рукоятку, резко тормозит и останавливает вагон.

Затем он забирает настоящие и существующие лишь в его воображении инструменты, сходит с трамвая и приступает к его осмотру.

Обойдя вокруг вагона, он остается доволен:

— На этот раз парни из ремонтной бригады хорошо поработали. Если мой вагон — старый, это ведь еще не значит, что они могут

небрежно относиться к своим обязанностям. Если ночью они не сделают все как положено, завтра утром я им задам. Они у меня получат!

Говоря это, Рокутян напоследок любовно проводит рукой по стенке вагона, затем взбирается на кучу мусора и направляется по тропинке домой.

Дом Рокутяна

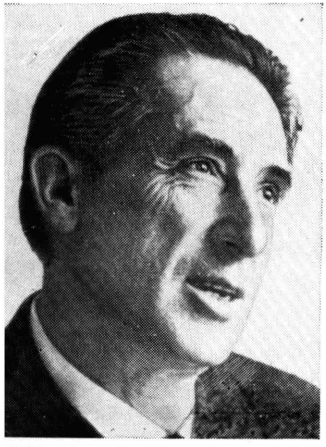
Окуни зажигает свечу у буддистского алтаря, идет на кухню, начинает готовить обед.

Пустая комната, освещенная свечой и почти сплошь оклеенная рисунками, изображающими трамвай, на этот раз производит странное впечатление: рисунки выглядят, как настенная роспись.

Фары проезжающих машин и велосипедов отбрасывают свет на бумажные сёдзи, отблески этого света проникают сквозь них и, падая на стены, делают их похожими на цветные витражи в старинном соборе.

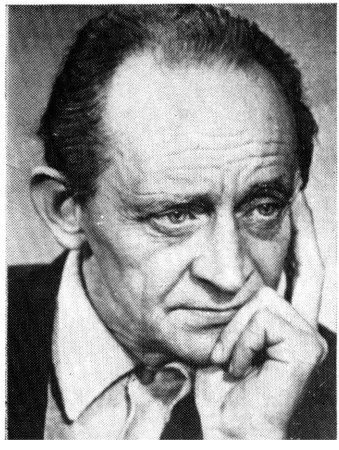
...Рокутян деловой походкой возвращается домой.

Г. М. Козинцев



На Первом Международном кинофестивале в Тегеране (Иран) Главный приз был присужден фильму Гр. Козинцева «Король Лир». Исполнитель заглавной роли Ю. Ярвет удостоен специальной премии за лучшее исполнение мужской роли.

Ю. Е. Ярвет



Кадр из фильма «Король Лир». Эдгар — Л. Мерзин, Глостер — К. Себрис, Лир — Ю. Ярвет

ИСКУССТВО КИНО 7
1972

В ВОСЬМОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ

Т. Левчук. Плоды и корни

РЕЦЕНЗИИ

В. Шаталова, Л. Гуревича, Р. Юренева, Ю. Богомолова, Д. Шацилло
на фильмы
«Крутые дороги космоса», «Сегодня и завтра», «Жил певчий дрозд», «Синие зайцы» и «Украли старого Тоомаса», «Западня для генерала»

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

Ю. Никулин. Смешное, серьезное, печальное...

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

А. Караганов. Начало
Г. Козинцев. Пространство трагедии
А. Лемберг, В. Листов. Век нынешний и век минувший

ПРОБЛЕМЫ КРИТИКИ

И. Вайсфельд. Молодежь на экране и в жизни

ЗА РУБЕЖОМ

Е. Плажевский. А если все это кончится... мраморным бассейном?

СЦЕНАРИЙ

С. Жгенти. Саженцы

Индекс 70402